Georg Simon Löhlein

(1725–1781)

Sein Leben und seine Werke, insbesondere seine volkstümlichen Musiklehrbücher

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer Hohen Philosophischen Fakultät

der

Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Franzgeorg von Glasenapp

aus Halle (S.)

Halle 1937

Druck von Frommhold & Wendler, Leipzig

D. R. G. M.

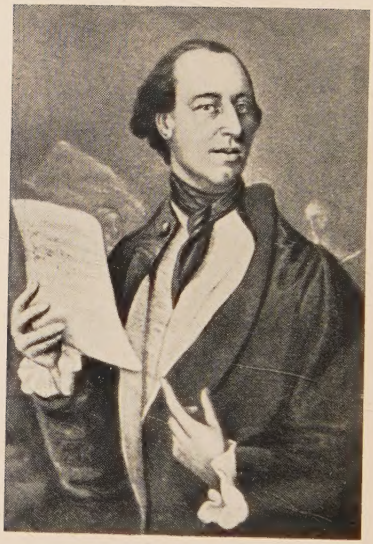
1. Berichterstatter: Prof. Dr. Max Schneider
2. Berichterstatter: Geh.Regierungsrat Prof.Dr.Dr. Wilhelm Waetzol

Tag der mündlichen Prüfung 2.5.1936

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548112_0088



Georg Simon Loehlein

Meiner Mutter

Inhalt

Seite

Vorwort 5

I : Georg Simon Löhleins Leben

1. Löhleins Vorfahren 8
2. Jugend- und Wanderjahre (1725-58) 13
3. Jena (1758-63) 19
4. Leipzig (1763 bis Anfang 1781) 26
5. Danzig (bis zum 16.12.1781) 46

II: G.S. Löhleins Kompositionen 50

III: G.S. Löhleins Lehrbücher 106

1.a) Die Klavierschule 110
1.b) Löhleins Klavierschule in den Händen seines Schülers Witthauer (1791) ... 181

2.a) Die Violinschule 190
2.b) Löhleins Violinschule in den Händen J.Fr. Reichardts (1797) 215

Anhang I :

1. Die Löhlein-Witthauersche Klavierschule in der Bearbeitung von A.E. Müller (1804 und 1819) 219

2. A.E. Müllers Klavierschule in der Bearbeitung von C. Czerny (1825) 222

Anhang II :

Verzeichnis der Werke G.S.Löhleins

1. Instrumentalwerke 224
2. Vokalwerke 235
3. Lehrbücher und ihre Bearbeitungen 237

Literatur 239

Nachtrag 247

Vorwort

Unter den vielen Kräften, die im 18.Jahrhundert, dem Zeitalter der Gegensätze und Umwälzungen, die Entstehung einer neuen Musik mit begünstigten,ist nicht die schwächste das Streben nach Volkstümlichkeit.

Es braucht nur an die beiden Zentren in Deutschland erinnert zu werden, in denen bewußt volkstümliche Kunst geschaffen wurde: Berlin mit seiner Liederschule und Leipzig mit Johann Adam Hillers Singspielbestrebungen.

Die Tonsprache der Zeit kam dem Verlangen nach Leichtverständlichkeit und Faßlichkeit entgegen. In völliger Verkennung einer Ausdruckskunst, deren Geist sie nicht begreifen konnten, erfanden die Musiker für den 1750 verstorbenen Johann Sebastian Bach das ehrfürchtige, aber verständnislose Wort vom "grossen Grammatiker und Kontrapunktisten"[1]; und nicht in ihm,sondern in seinem Sohne Carl Philipp Emanuel sah das späte 18.Jahrhundert den "grossen Bach". Die gedankenreiche Sprache C.Ph.E. Bachs ist die des neuen Instrumentalstils, des "Laienstils"[2], der sich vom künstlichen Kontrapunkt der Vergangenheit durch Homophonie, Herrschaft der Melodie und Einfachheit der Harmonik unterscheidet.Einen beredten Anwalt fand die neue Musik während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch im Klavier, für das die Komponisten "dankbare" Stücke schrieben. Es wurde immer mehr Volksinstrument.

Mit dem Entstehen eines gebildeten Mittelstandes[3] meldete sich zugleich das Bedürfnis dieser Bürgerschicht nach geeigneter Musik. Damit war der Anlaß für die Produktion einer kaum übersehbaren Dilettantenliteratur gegeben, in der die Instrumentalduette einen wichtigen Platz einnehmen; für den dilettierenden Spieler des unentbehrlichen Klaviers wurden Konzerte komponiert, die man geradezu als "Liebhaberkonzerte"[4] bezeichnet hat.

---

1) J.Fr.Reichardt, Studien für Tonkünstler u. Musikfreunde. S.54. Berlin 1793.
2) Vgl. H.J.Moser, Geschichte der deutschen Musik. Stuttgart und Berlin 1923. II.1, S.322.
3) K.Biedermann, Deutschland im 18. Jahrhundert. Leipzig 1854-81. II. S.517.
4) H.Engel, Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt. Leipzig 1927. S.11.

Wie sind wir nun berechtigt, den in der Musik der Zeit ohne Schwierigkeit nachweisbaren Begriff "volkstümlich" auf einen Musiktheoretiker wie Georg Simon Löhlein zu übertragen?

Von zwei Seiten aus arbeitete die Zeit selbst mit daran, den Typus eines volkstümlichen Theoretikers hervorzubringen. Erstens führte die musikalische Ausdrucksweise der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein dazu, die Schulwerke (hauptsächlich die Generalbaßschulen und Klavieranweisungen) leicht verständlich zu gestalten, ohne den künstlerischen Gehalt allzusehr aufzuopfern. Zweitens trug das durch Polemiken in Atem gehaltene, um neue Erkenntnisse kämpfende musiktheoretische Leben des Jahrhunderts dazu bei, die Darstellung in den Lehrbüchern lebendig, vielleicht sogar für weitere Kreise schmackhaft zu machen. Beispiele dafür sind die Schriften des Theoretikers Georg Andreas Sorge (1703-1778), des Hof- und Stadtorganisten in Lobenstein, die für Löhlein von Bedeutung waren. Sorges Darstellung kann in ihrer Anschaulichkeit geradezu animistisch[5] genannt werden, er beschreibt Familienverhältnisse, Krieg und Frieden, Geiz und Verschwendungssucht u.ä. im Gebiet der Töne. War Löhlein in diesen beiden Punkten: Einfachheit der Tonsprache und Lebendigkeit der Darstellung Zeit und Zeitgenossen verpflichtet, so hatte er in einem dritten Punkt ganz von sich aus dazu beizutragen,ein volkstümlicher Theoretiker zu werden:durch sein Verhältnis zur Praxis.

Löhlein der Praktiker lehrt am Beispiel (dem Vorstadium der Regel); damit ist auch seine Methode gesund wie die des Handwerkers, der seine Lehrlinge in die Geheimnisse seiner Zunft einweiht.

Die Lehrbücher und die Lehrweise Löhleins haben eine weitreichende Bedeutung gehabt, noch bis ins 19. Jahrhundert lassen sich die Spuren seiner Lehrtätigkeit verfolgen. Die Persönlichkeit des Verfassers dieser Lehrschriften kennen zu lernen und die Gründe für die Verbreitung dieser Schriften aufzusuchen, heißt eine Lücke in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts schließen, die trotz der gerade für dies Jahrhundert so emsig betriebenen Forscherarbeit noch offen geblieben ist.

Neuere Untersuchungen haben Löhlein gelegentlich bereits erwähnt, so A.Scherings "Geschichte des Instrumentalkonzerts" S.44;

---

5) Vgl. den Titel von Sorges: Genealogia allegorica intervallorum .... d.i. Geschlechtsregister der Intervallen.... Frankfurt 1741. Derselbe Geist spricht aus den Schriften des in Süddeutschland (Regensburg) wirkenden Joseph Riepel. Vgl. W. Twittenhoff: die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels, (1709-1782), als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre.Halle 1934.

H.Ulldalls "Klavierkonzert der Berliner Schule" S.105; J.Wolfs "Handbuch der Notationskunde" II,S.240; M.Schneiders Aufsatz "die Begleitung des Secco-Rezitativs um 1750", Gluckjahrbuch 1917 S.97 und H.J.Mosers "Geschichte der deutschen Musik" II,1, S.331; eine umfassende Darstellung des im Einzelnen nicht mehr bekannten Lebens und Wirkens Löhleins fehlt jedoch. Es soll daher im Folgenden versucht werden, das Fehlende nachzuholen.

Allen denen,die nach Kräften die nicht allzu zahlreichen Nachrichten über Löhleins Leben mit zusammentragen halfen, sei auf das Beste gedankt. Besonders gilt dies für die Mitglieder der Familie Löhlein, Herrn Ministerialrat a.D. Dr. K. Löhlein in Lich bei Gießen und Herrn Prof.Dr. W.Löhlein in Berlin, die in nimmermüdem Entgegenkommen zu Auskünften bereit waren; ferner Herrn Oberstleutnant a.D. Geheimrat v. Priesdorf-Berlin für die Durchsicht der Listen der alten fridericianischen Regimenter, Herrn Dr.William Berend-Kopenhagen für die Auskunft über Löhleins dänische Reise, Herrn Prof.Dr. A. Schering-Berlin für die Übersendung der Notizen aus der Grenserschen Handschrift, außerdem Herrn Sippenforscher Herold-Neustadt für die Überlassung seiner Forschungsergebnisse über Löhleins Ahnen, ebenso Herrn Stadtkirchner T. Beck-Neustadt für die mühevolle Sammelarbeit in den Kirchenbüchern von Neustadt und Umgebung. Auch des Interesses, das Herr Schulrat Knorr und Herr Peters-Marquardt in Coburg dieser Arbeit entgegenbrachten, sei dankbar gedacht.

Von den Vorstehern der 50 Archive und Bibliotheken (darunter sämtliche deutsche Universitätsbibliotheken),die für diese Arbeit durchsucht wurden,ist der Verfasser zu besonderem Dank verpflichtet: Herrn Prof.Dr.van den Borren (Bibliotheken in Brüssel),Herrn Prof.Dr. Schünemann (Staatsbibliothek Berlin), Herrn Prof.Dr.Wahl (Staats- und Universitätsbibliothek in Hamburg), Herrn Direktor Dr. Schulze (Stadtgeschichtliches Museum in Leipzig), Herrn Dr. Schmieder (Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel in Leipzig) für viele förderliche Ratschläge, und Herrn Dr.Fischer (Stadtbibliothek Leipzig). Außerdem müssen an ergiebigen Bibliotheken noch genannt werden: Die Universitätsbibliothek Amsterdam, die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, die Bibliothek Einsiedeln-Schweiz, die Landesbibliothek Dresden, die Hessische Landesbibliothek Darmstadt, die Stadtbibliothek Danzig und das Geheime Staatsarchiv in Berlin-Dahlem.

Fräulein Käthe Panse-Halle, die bei der Besprechung von Löhleins Violinschule fachlich wertvolle Winke gab, gleichfalls an dieser Stelle zu danken,ist dem Verfasser eine angenehme Pflicht.

I

Georg Simon Löhleins Leben

1.) Löhleins Vorfahren

Mit Stolz zählt der Chronist J.G.Gruner[1] neben den aus Coburg gebürtigen Gelehrten auch die Tonkünstler auf, die das Coburger Land im 18. Jahrhundert hervorgebracht hat: "Schweitzer[2],Kirnberger[3], Forkel in Göttingen[4], Schulthesius[5], lutherischer Pfarrer in Livorno und der kürtzlich verstorbene Löhlein, sind vortreffliche in der Welt bekannte Tonkünstler und haben Coburg zu ihrem Vaterlande". Mit dieser Berichterstattung trifft Gruner wohl unbewußt auch allgemein für die Herkunft der ganzen Löhleinschen Linie das Richtige; denn eingehende Forschung hat ergeben[6], daß die Löhleins, bevor sie nach dem 3 Stunden von Coburg entfernten,nordöstlicher gelegenen Neustadt[7] übersiedelten, seit 1550 im Itzgrunde südlich von Coburg als Bauern ansässig waren[8]. In Coburg selbst läßt sich 1522 ein Bürgermeister Moritz Löhlein nachweisen, für diese Gegend das erste Auftreten des Namens, der jedoch mit dem Zweig der Familie,der uns jetzt interessiert,nicht in Zusammenhang gebracht werden kann.

---

1) J.G. Gruner, Historisch statistische Beschreibung des Fürstentums Coburg-Saalfeldischen Anteils Coburg 1793. III. S.135.
2) Anton Schweitzer,geb.1735 in Coburg,gest.in Gotha, bekannt als Singspielkomponist. (S. Julius Maurer, A.Schweitzer als dramatischer Komponist. Leipzig 1912.)
3) Joh.Ph. Kirnberger, geb.1721 in Saalfeld, gest.1783 in Berlin. (S.Siegfried Borris,Kirnbergers Leben und Werk...Kassel 1933.)
4) Joh.Nik.Forkel, geb.1744 zu Meeder bei Coburg, gest.in Göttingen. (S. Heinrich Edelhoff, Joh.Nik.Forkel... Kassel 1934.)
5) D.C.P.Schulthesius, geb. 1748 zu Fechheim (Coburg), gest. 1818 in Livorno. Klavierspieler u. Komponist neben dem Predigtamte. R.Eitner, Quellenlexikon, Abschn.Schulthesius, Cramers Magazin d. Musik 1783, S.80, bringt eine Kritik über Sch.s Sei sonate per il Cembalo o Pianoforte con l'Acc. d'un Violino obligato.
6) Emil Herold-Neustadt in dem für diese Arbeit freundlichst zur Verfügung gestellten Aufsatz: Persönliches über die Familie Löhlein. Hier sei auch auf die ausgedehnten privaten Forschungen des Herrn Lehrer Cyriaci-Coburg verwiesen.
7) Neustadt bei Coburg, die bayerische Puppenstadt, früher allgemein Neustadt a.d.Haide genannt.
8) Der Name Löhlein bedeutet "kleines Eichengehölz", es ist das Diminitivum zum Worte "Lohe", das auch im Namen des Fürstengeschlechts Hohenlohe enthalten ist. Gruner spricht S.200 davon, daß es bei dem Dorfe Moggenbrunn ein Löhleinholz gebe.

Die Kirchenbücher der in der Nähe von Coburg gelegenen Dörfer Heilgersdorf, Grossheirat, Scherneck und Untersiemau verzeichnen den Namen Löhlein öfter[9], doch sind diese Träger des Namens nur schwer in einen familiengeschichtlichen Zusammenhang zu bringen. Genaueres erfahren wir erst über den Großvater unseres Komponisten. Vielleicht ist er es, der am 5.Oktober 1641 als Johann Michael Löhlein getauft wurde[10], Jedenfalls steht fest, daß Johann Michael später Pachtmüller in Rossach war und eine Margaretha Fenslein, die aus einer alten Müllerfamilie des Itzgrundes stammte und 1720 starb[11], zur Frau hatte[12]. Dieses Ehepaar taufte 1697 einen Sohn.Die Angabe im Kirchenbuch Scherneck (jetzt Untersiemau) über die zwei Tage nach der Geburt stattfindende Taufe des Sohnes, der der Vater unseres G.S. Löhlein werden sollte, lautet: "Anno 1697 Sonntag, den 5. Septembris Ein Sohn getauft dem M.(?)Michael Löhlein Bestand- Müllern (Pachtmüller) in Rossach. Gevatter Adam Fenzels, Inwohners in Hereth[13] eheleiblicher Sohn Hanss. Das Kind heisset Hanss Michael".

Über die Geschwister dieses Hans Michael Löhlein berichtet E. Herold ohne weitere Quellenangabe abweichend vom Löhleinschen Stammbaum: "Johann Michael Löhlein (Vater), der wahrscheinlich 1714 aus Rossach nach Heubisch zog und dort in einer von ihm neuerbauten Mühle[14] als "unterer Müller" lebte, hatte drei Kinder; außer Hans[15] eine Tochter Anna Dorothea, die sich am 8. 2. 1718 mit dem Neustadter Müller Johann Bätz[16] verheiratete, und einen dritten Sohn, der 1702 geboren wie sein älterer Bruder ebenfalls Hans Michael hieß und am 29.4.1764 im Alter von 62 Jahren verstarb. Er übernahm die väterliche Mühle in Heubisch[17]. Der Todestag des ersten Heubischer Löhlein und seiner Frau lassen sich nicht mehr feststellen, da die Kirchenbücher von Mupperg[18]

---

9) Auszüge aus diesen Kirchenbüchern im Familienarchiv von Herrn Minist.Rat Löhlein in Lich bei Gießen.
10) Kirchenbuch Scherneck, jetzt Untersiemau. Das Dorf Rossach liegt ebenfalls bei Coburg.
11) Stammbaum der Familie Löhlein aus alten Familienpapieren zusammengestellt und im Besitz von Prof.Dr.W.Löhlein-Berlin.
12) Herold a.a.O.
13) Wahrscheinlich das Dorf Grossheirat.
14) Über die Geschichte dieser Mühle K.Lotz,Die Pfarrei Mupperg S.93 und Neustadter Tageblatt No.193. (Mitteilung des Herrn Stadtkirchner T.Beck-Neustadt).
15) Siehe die voraufgegangene Taufurkunde.
16) Nachkommen des Bätz leben heute noch in Neustadt (T.Beck).
17) Diese Mühle ging im Jahre 1778,als sich die Witwe des kinderlos verstorbenen Joh.Georg Löhlein (der Sohn des jüngeren Joh. Michael) mit dem Müller Peter Wicklein verheiratete, auf die Familie Wicklein über. Mit Joh.Georg Löhlein erlosch 1773 die männliche Linie der Löhleins in Heubisch.
18) Heubisch gehört zur Pfarrei Mupperg.

vor 1743 vernichtet sind. Beide, Mann und Frau, sind vor diesem Jahre verstorben".Der alte Müller Hans Michael Löhlein nahm allem Anschein nach eine geachtete Stellung in der Gegend ein. Noch heute lesen wir auf einer Steintafel über der Tür der Mupperger Kirche seinen Namen und erfahren dabei, daß Joh. M. Löhlein, der untere Müller zu Heubisch die Aufsicht über eine große Kirchenrenovation gehabt hat[19]. So lag ihm wohl auch die Erziehung seines begabten und musikalischen Sohnes Johann Michael (geboren 1697) nach der "gelehrten" Seite hin am Herzen.

Zunächst "begriff" der kleine Johann Michael die "Fundamenta pietatis et musices bey Herrn Johann Steinern Schulbedienten"[20] in der Mupperger Dorfschule. Hier in Mupperg hielt seit 1696 der Pfarrer Stephan Besserer, ein geistig hochstehender Mann, seine schützende Hand über Gemeinde und Schule und wohl auch über den jungen Löhlein. 1696 kam Johann Michaels erster Lehrer Johann Steiner aus dem nahen Einberg nach Mupperg. Er galt als vorzüglicher Musiker. Emil Herold berichtet über die musikalischen Verhältnisse der Gegend:

> "Bei der Auswahl der Schulmeister für Pfarrdörfer wurde, wie man aus vielen Beispielen weiß, besonderer Wert auf eine musikalische Ausbildung gelegt. Auf guten Gesang in der Kirche sah man besonders. Im ganzen Coburger Land - Mupperg und Heubisch gehörten damals noch zu Coburg - stand im 17. und 18. Jahrhundert Musik und Gesang in besonderer Pflege. Die Grundlagen dafür lagen überall in der Einrichtung der Choradstanten[21]. Jede Pfarrei hatte ihren Kirchenchor, der vom Kantor geleitet wurde. Neben den Schülern war es ein kleiner Kreis musikalisch begabter Leute aus dem Volk, die dem Kirchenchor angehörten. Sie hatten den Titel Choradstant, der sie aus der Menge heraushob. Mit ihrer Tätigkeit waren gewisse Einnahmen, so beim Neujahrssingen, verknüpft. Sie hatten das Privilegium, allein öffentliche Musik machen zu dürfen, und aus den Choradstanten entwickelten sich später die Dorfkapellen. Einen sehr hübschen Einblick in das kulturell recht interessante Choradstantentum erhält man durch die "Bergheimer Musikantengeschichten", die der Neustadter Dichter Heinrich Schaumberger in den siebziger Jahren veröffentlicht hat".

Mit 14 Jahren[22] verließ nun der junge Johann Michael Löhlein die Mupperger Dorfschule, um in die Neustadter Ratsschule einzutreten, an der auch Unterricht im Lateinischen gegeben wurde[23]. In dieser Schule kam er anfangs "in Herrn Cantoris und 1712 den

---

19) Herold a.a.O.
20) Nach dem Buch des Neustadter Rektors J.Chr.Thomä: Licht am Abend 1717, S.619. (mitgeteilt von T.Beck).
21) Auch in Danzig gebrauchte man den Ausdruck Adstanten. H. Rauschning, Geschichte d. Musik u. Musikpflege in Danzig. Danzig 1931. S.12 u.ö.
22) Aus der "Neustadter Schulchronik" S.236. mitget.von T.Beck.
23) Herold a.a.O.

5.September in des Rectoris Klasse"[24]. Rektor war Joh. Christian Thomä, dessen Aufzeichnungen unter dem Titel "Licht am Abend" wertvolle Nachrichten über Joh. Michael Löhlein entnommen werden konnten. Thomä war nach Herolds Mitteilungen die Seele des geistigen Lebens von Neustadt. Als vorzüglicher Pädagoge verschaffte er der Ratsschule so hohes Ansehen, daß viele Beamte und auch der Adel seine Söhne nach Neustadt in die Schule gaben. Dort erhielt also auch Joh. Michael Löhlein seinen letzten Schliff[25], bis er am 15. Oktober 1714 "zu Herrn Amptssekretär Sonnhoff zu Neustadt in die Lehre kam"[26]. Daneben aber "weil er ..... grosse Lust zum Klavier hatte, excolierte er dasselbe einige Zeit zu Coburg bei Herrn Käfern"[27]. An Anregungen für Joh. Michael, die Fundamenta musices weiter auszubauen, fehlte es aber auch in Neustadt nicht. Schon als er 1711 dorthin kam, war Heinrich Köhler, der Sohn des Neustadter Pfarrers Theophilus Köhler, dort Organist. Er hatte, als ehemaliges Mitglied der Dresdener Hofkapelle[28], frischen Wind in die Neustadter Musikverhältnisse gebracht, und auch Joh. Michael Löhlein unterrichtet. Den Erfolg dieses Unterrichts verzeichnet Rektor Thomä zugunsten seines ehemaligen Schülers: "Anno 1716 succedierte er Herrn Cölern in hiesigen Dienst".

Der junge Neustädter Organist,der als ehemaliger Lateinschüler auch die Stelle "eines Mägdleinschulmeisters" innehatte, fand am 23. 5. 1719 in der zwanzigjährigen Rosina Müller seine Lebensgefährtin[29]. Diese war die Tochter des wohlhabenden Neustädter Bürgermeisters Andreas Müller, der nach dem 30jährigen Krieg als Hufschmied nach Neustadt gekommen war und einen lebhaften Handel mit Erzeugnissen des Schmiedehandwerks trieb[30].Die Müllers waren mit den vornehmsten Familien des Landes versippt, und die Tatsache, daß Vater Müller den Organisten Löhlein in seine Familie als Schwiegersohn aufnahm, läßt darauf schließen, daß Joh.Michael Löhlein sich eines ziemlichen Ansehens erfreute. Hierzu berichtet der Stammbaum: "Er that sich in der Musik so sehr hervor, dass er

---

24) Thomä a.a.O.
25) Herold a.a.O.
26) Neustadter Schulchronik.
27) Thomä a.a.O. Gemeint ist vielleicht Joh.Philipp Käfer, der in Römhild geboren, dort nach 1705 Hoforganist Herzog Heinrichs v.Sachsen-Römhild, 1708-13 Kapellmeister des Herzog Ernst von Sachsen-Hildburghausen zu Hildburghausen, dann Kapellmeister in Durlach war. (Nachricht von A.Peters-Marquardt - Coburg.)
28) Herold a.a.O. M.Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden (1861-62) und Robert Eitner,Quellenlexikon, wissen nichts von Heinrich Köhler.
29) Neustadter Kirchenbuch (mitgeteilt von T.Beck).
30) Herold a.a.O. Nachkommen dieser Familie Müller sind die v.Borsigs in Berlin.

immer musikalische Zöglinge hatte, von denen manche viele Meilen weit her waren".

Dieses Ansehen kam auch bei seinem Leichenbegängnis zum Ausdruck, als er nach 49jähriger Tätigkeit als Organist und Schulmeister am 22.2.1765 die Augen schloß. Das Neustädter Kirchenbuch vermerkt: "Joh. M. L. starb in Neustadt am 22.2.1765 im Alter von 67 Jahren, vier Monaten, drei Wochen und fünf Tagen und wurde mit Leichenpredigt über Matth. XI.V. 25-30 und Musik in der Stadtkirche beerdigt". Seine Frau Rosina überlebte ihn um 16 Jahre. --

Es liegt nahe, eine Übersicht über den Verlauf der musikalischen Ader in der Familie Löhlein zu geben. So schreibt Pfarrer Gottlob Oswald Löhlein, ein Neffe Georg Simons, mit dem Beinamen "Der Familiengesinnte" in der alten Löhleinschen Familienbibel im Hinblick auf die Tatsache, daß Joh. Michael Löhlein schon mit 19 Jahren ohne Examen Organist wurde: "Kinder, lasst ja die edle Kunst der Musik nicht unter Euch aussterben". Der Ausruf Gottlob Oswalds, der selbst Klavierspieler war, ist ganz berechtigt, denn ein Blick in den Stammbaum[31] zeigt, daß außer Georg Simon und seinem Vater Joh.Michael auch der Großvater Musikalität bezeugte durch die Betätigung als Harfenmacher und Harfenist in seinen Mußestunden. Einem sagenhaften, dem Vornamen nach unbekannten Sohn des älteren Michael Löhlein, den der Stammbaum als "Stadtmusikus in Römhild" verzeichnet, konnte nicht weiter nachgegangen werden. Besonders musikfreudig aber waren die Brüder unseres Musikers Georg Simon. Von diesen war der Pfarrer zu Buch am Forst Joh.Georg Löhlein, der "beste Harfenist der Gegend". Ähnlich soll Joh. Friedrich Löhlein, der später in verschiedenen herrschaftlichen Diensten als Ökonom tätig war, gut Orgel,Klavier und Harfe gespielt haben. Ebenso wird dessen Sohn Joh.Friedrich, geboren am 14.2.1748 als guter Violinist gerühmt. Im österreichischen Erbfolgekrieg war er im Regiment Bornstädt "von seinem Obersten v. Mosch sehr geschätzt, weil er dessen Kinder in Sprachen und Musik unterrichtete,wofür er wenig Soldatendienste tun brauchte". Schließlich läßt sich musikalische Begabung nachweisen bei Johann Friedrichs (Vater) gleichnamigem Enkel, der (geb. 28.1.1804) als Professor der Musik in Pittsburg bei New-Orleans wirkte.

---

31) Siehe Anm.11.

2.) Jugend- und Wanderjahre (1725 - 58)

Der Ehe Joh. Michaels und seiner Frau entsprossen neun Kinder, von denen aber nur sechs am Leben blieben. Das erstgeborne Kind, ein Knabe, hieß wie der Vater Joh. Michael; es starb zu Anfang des Jahres 1725[32]. In diesem Jahr aber schenkte Rosina Löhlein ihrem Mann den Sohn, "der der Familie durch seine musikalische Gelehrsamkeit und Kunst grosse Ehre machen sollte"[33]. Die Notiz im Neustädter Kirchenbuch hat den Wortlaut:

> "Den 16. Juli 1725 Herrn Organist Johann Michael Löhlein ein Söhnlein getauft nach evangelisch - lutherischen Ritus mit dem Namen: Georg Simon; der Gevatter war: Herr Georg Simon Müller, Hauptmannsdiener zu Coburg, ledigen Standes".

Mit dieser Nachricht dürften die Irrtümer über Georg Simons Geburtsjahr, die sich von Hirsching[34] bis Riemann[35] nachweisen lassen, berichtigt sein. 1727 ist das Geburtsjahr von Georg Simons jüngeren Bruder Joh. Friedrich, zu dem der Musiker in einem sehr herzlichen Verhältnis stand. 1733 wurde dann noch Joh. Georg geboren, der 1768 in Buch am Forst als Pfarrer starb[36].

Leider hört mit dem kirchenamtlichen Vermerk über Georg Simons Taufe jede weitere Kunde über seine früheste Jugend auf, sodaß wir für diese Zeit auf bloße Vermutungen angewiesen sind. Wir wissen nicht, wer seine Lehrer waren und können nur als sicher annehmen, daß zuerst der Organist Georg Michael Löhlein selbst seinen befähigten Sohn in den "Fundamentis musicae" unterrichtet hat. Georg Simon sagt einmal später in der Violinschule[37], daß sein Lehrmeister ihm auf das Notenbuch geschrieben habe: "Wer will lernen Orgel und Instrument, schneid ab die Nägel und säubre die Händ'", nennt aber keinen Namen.

---

32) Stammbaum, Siehe Anm.11.
33) Worte Gottlob Oswald Löhleins (siehe S.12).
34) F.C.H.Hirsching, Historisch-Literarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen, welche in dem 18. Jahrhundert gestorben sind. 1799-1815. Abschnitt: Löhlein.
35) H.Riemann, Musiklexikon, Aufl.1928; nach diesem auch Rauschning (siehe Anm.21) S.373 und viele andere.
36) Neustadter Kirchenbuch. J.G.Löhlein heiratete 1765 Wilhelmina Eyring, die sich als Witwe nach dem Tode ihres Schwagers Georg Simon Löhlein, des Musikers, unter dessen Erben befand. Auch Georg Simons Schwester Margaretha Johanna Elisabeth Löhlein, geb. 19.7.1731 nach Angabe des Stammbaums, wurde später unter den Erben genannt (siehe S.49).
37) Violinschule von 1774. S.17 § 25. NB. "Orgel und Instrument". "Instrument" bedeutet noch im 18. Jahrhundert: Clavier (meist Clavichord, seltener Cembalo).

Nach Mendel[38] soll Löhlein in jungen Jahren schon ein tüchtiger Klavierspieler und Violinist gewesen sein; im Jahre 1747 hat er als seine "Profession: Organist" angegeben[39]. Daß sich Löhlein jedoch irgendwann zu einem Meister ersten Ranges als Schüler begeben habe, ist nicht erwiesen; wir müssen ihn wohl als Autodidakten betrachten.

Auch der übrige Unterricht scheint sich in geregelten Bahnen bewegt zu haben, denn Georg Simon schreibt in einem Briefe an seinen Bruder[40]: "Aber wenn Du bedenkst, dass man seinen Kindern nichts bessers als eine gute Erziehung zu Erbteilen hinterlassen kann und ein lebendiges Beispiel an uns selbst nehmen willst, so wirst Du mit Freuden diejenigen Mittel anwenden, die dazu erfordert werden". Doch weiß weder die Neustädter Ratsschule von einem Schüler G.S. Löhlein etwas zu berichten[41], noch verzeichnet die Matrikel des Coburger Gymnasium Casimirianum unseren Musiker. Auf das Coburger Gymnasium ging nur der jüngste Bruder des Musiker Löhleins Joh. Georg[42]. Wir haben aber Grund anzunehmen, daß die Anfänge zu Georg Simons späterer ausgedehnten Bildung in Neustadt schon in diesen Jahren gepflegt wurden. -- Die äußeren Voraussetzungen zur reibungslosen Entwicklung eines Talents waren also erfüllt. Der Vater, selbst Musiker, konnte den Unterricht überwachen; materielle Schwierigkeiten dürfen durch die ansehnliche Mitgift, die Mutter Rosina mit in die Ehe gebracht hatte, als aus dem Wege geräumt betrachtet werden. Der kleine Georg Simon selbst konnte seine jugendlichen Streifzüge in der lieblichen Natur des Frankenlandes unternehmen. Neustadt zu Füßen des Muppergs liegt noch im Bereich des für die Musik so wichtigen Thüringerlandes, sodaß wir den Musiker Löhlein mit zu diesem Kreise zählen dürfen.

---

38) H.Mendel und A.Reissmann. Musikalisches Konversationslexikon 1870. Mendel fußt wohl hierin auf den Mitteilungen J.F.Goldbecks (Literarische Nachrichten von Preußen 1783), der frühesten zusammenhängenden Darstellung der Persönlichkeit Löhleins.

39) Aktenstück aus dem Geheimen Staatsarchiv in Berlin-Dahlem He A Rep 11 Inf. Regt. 15 a Stammliste 1740-1806. Wo Löhlein ein Organistenamt ausgeübt hat, ist nicht bekannt.

40) Brief Georg Simons an Johann Friedrich vom 5.2.1774. Der Briefwechsel zwischen Georg Simon Löhlein und seinem Bruder Johann Friedrich befindet sich im Besitz des Herrn Ministerialrat Löhlein in Lich bei Gießen, Abschriften davon wurden der U.B. Halle, der L.B. Dresden und der St.B. Berlin übergeben. Auf diesen Bibliotheken befinden sich auch Briefe Georg Simon und Johann Friedrich Löhleins an den Danziger Rat, wie auch die Abschriften zweier Kantatentexte Löhleins aus der Danziger Zeit. (Originale auf der Stadtbibliothek Danzig).

41) Neustadter Schulchronik.

42) Mitteilung des Herrn Stud.Rat Richard Zorn-Coburg nach der "Matricula Gymnasii Casimiriani Saxonici" (seit 1605).

Alle erfreulichen Aussichten Löhleins wurden nun jäh getrübt durch ein Ereignis, das alle Hoffnungen auf schnelle Erreichung eines berühmten Namens oder gar ruhigen Schaffens in weite Ferne rückte: Georg Simon geriet in die Hände preußischer Werber und wurde in den Soldatenrock gesteckt[43].

Verständlicherweise knüpfen sich wie immer an ein unerwartetes besonderes Geschehnis, so auch an diese Geschichte, viele andere abenteuerliche Vermutungen und Legenden, die in Ermangelung sicherer Nachrichten über die Lücken in Löhleins Lebenschronik hinweghelfen sollen, aber doch, um den Tatsachen näher zu kommen, geprüft werden müssen.

Gewaltsame Entführungen durch preußische Werber waren ja in dieser Zeit häufig. So flüchtete der stattliche Magister Gottsched 1724[44] von Königsberg nach Leipzig, um dem Spürsinn der Werber zu entgehen; der Vater des Komponisten Zumsteeg[45] fiel ihnen bei Günzburg an der Donau in die Hände.

Den Preußen hatte es wohl die große Gestalt des jungen Neustädters, dessen Größe in den Regimentslisten von 1751 (s.Anm. 39) mit 6 Fuß 2 Strich (= ca. 1,90 m) angegeben wird, angetan. Sein Porträt bestätigt diese Nachricht. Besonders auffällig sind an dem Bild die langen Hände, von denen im Vorwort der Violinschule[46] gesagt wird, daß Löhlein "noch grössere und gesündere Finger habe, als andere Menschen".

Wie Goldbeck berichtet, ist Löhlein "bei Gelegenheit einer Reise nach Kopenhagen" in Potsdam auf der Durchreise das Mißgeschick widerfahren. Diese Nachricht hat die meiste Wahrscheinlichkeit für sich. Die Legende erweiterte die Reise nach Kopenhagen dafin, daß Löhlein erst in der dänischen Hauptstadt Musik studiert habe, dann in der königlichen Kapelle angestellt worden sei, die Stellung aber wegen der Ränke der anderen Musiker aufgegeben habe und auf der Rückreise über Potsdam ungeachtet eines vom dänischen König unterzeichneten Geleitschreibens zum Soldaten gepreßt worden sei[47]. Die Erzählung ist wenig glaubhaft, beson-

43) J.F.Goldbeck, Literarische Nachrichten von Preussen. Leipzig u. Dessau 1783. Bd.2, S. 190. Nach ihm alle anderen Berichterstatter.
44) E.Kneschke, Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig. Leipzig 1864. S.13.
45) L.Landshoff, J.R.Zumsteeg, München 1900. S.36.
46) Violinschule 1774. Vorbericht S.1.
47) Bausteine zur Hauschronik der Danziger Familie Koenig. Von Robert Koenig gesammelt u. den Familienmitgliedern dargeboten an seinem Silbernen Hochzeitstage 9.April 1879. - Privatdruck ohne Seitenzahl. - Die Verbindung zwischen den Familien Löhlein und Koenig stellte Georg Simons Frau her, die nach dem Tode unseres Musikers einen Koenig heiratete. (s.S.49 oben.

ders da Löhlein dann als 14jähriger Knabe in der berühmten Kapelle mitgewirkt haben müßte. Auch der sehr gründliche Chronist der dänischen Hofkapelle Franz Thrane[48] verzeichnet Löhlein nicht. Die Annahme Goldbecks, daß das Reiseziel des jungen Georg Simon Skandinavien gewesen sei, wird aber durch die Forschungen Herolds[49] gestützt, der nachgewiesen hat, daß nahe Verwandte von Georg Simon Löhleins Mutter, Sonneberger Kaufleute, sich um diese Zeit in Skandinavien ansiedelten und daß Georg Simon sich sehr wohl nach dorthin aufgemacht haben könnte. Das Alter Georg Simon Löhleins für diese Zeit wird allgemein mit 16 Jahren angegeben; demnach fällt das Ereignis gerade ein Jahr nach der Thronbesteigung Friedrich des Großen und in das erste Kriegsjahr des ersten Schlesischen Krieges (1740 - 42).

In der preußischen Armee diente Löhlein zuerst im Regiment Prinz Leopold, wahrscheinlich dem Infanterie-Regiment Nr.27 der alten Zählung, dessen Chef bis 1747 der Prinz Leopold von Anhalt-Dessau war und das in Stendal und Gardelegen lag. Am 31.März 1747 kam er zum ersten Bataillon Garde nach Potsdam in die Kompagnie des Kapitäns von Geist, hier kapitulierte er im Juli 1750 mit einem "Tractement von 3 Rtl". In demselben Bataillon ging er am 26. November 1752 in die Kompagnie des Kapitäns von Jeetze über, wo er für den Grenadier Beyer als Nr.274 geführt wurde[50].

Aus der Zugehörigkeit Löhleins zur königlichen Garde folgern die Chronisten, daß direkte Beziehungen zwischen Georg Simon und dem Könige bestanden haben. So soll er als Liebling und Gesellschafter Friedrichs mit diesem oft musiziert haben[51], ein Bericht, der von keinem der Schriftsteller über Friedrich den Großen als Musiker[52] sachlich gestützt wird. Glaubwürdiger klingt die Erzählung eines anderen Familiendokuments, wonach Löhlein vom großen König angeredet und nach seinen Brüdern gefragt wurde[53].

So bleiben auch für uns nur Vermutungen, wenn wir die Möglichkeit des Musizierens mit dem König näher ins Auge fassen. In der auserwählten Kapelle Friedrichs kann Löhlein nicht nachgewiesen

---

48) F.Thrane, Fra Hofviolonernes Tid 1648-1848. Kopenhagen 1908.
49) Herold a.a.O.
50) Aktenstücke He A Rep 11 Grenadier Garde Bat.6 und
He A Rep 11 Inf.Regt.15 a Stammliste 1740-1806.
51) Lebensbeschreibung G.S. Löhleins. Aufzeichnungen Christiane Löhleins, der Tochter Gottl.Oswald Löhleins (s. S.12).
52) G.Thouret, Friedrichs des Großen Verhältnis zur Musik. Berlin 1895. - G.Thouret, Friedrich d.Gr.als Musikfreund und Musiker. Leipzig 1898. - Wilh.Kothe,Friedrich d.Gr.als Musiker.Braunsberg 1869.
53) Beilage zu dem Briefe des Pfarrers Friedrich Schmidt (Schwiegersohn Gottl.Oswald Löhleins).Im Besitz von Herrn Minist.Rat Löhlein-Lich.

werden[54]. Allenfalls wäre eine ambulante Beschäftigung Löhleins als Musiker in der Umgebung des Königs denkbar, da gewiß ist, daß der König auch während des Krieges Musiker der Berliner Kapelle ins Feldquartier kommen ließ, um in der Musik Entspannung zu suchen. So begleitete der Geiger George Czarth[55] den König auf seinen Feldzügen,und im 7jährigen Kriege wurde Benda,"nebst anderen von der königlichen Kammermusik" zuerst nach Breslau und im Jahre 1760 nach Leipzig ins Winterquartier gerufen[56]. Thouret[57] vermittelt uns das Bild eines Reiseklaviers, das Friedrich unterwegs mit sich führte. (Derartige Instrumente sind noch erhalten.)

Trotz aller dieser für Löhleins Musizieren mit Friedrich dem Großen angeführten Möglichkeiten, werden jene oben erwähnten Geschichten ins Reich der Phantasie zu verweisen sein. Löhlein, der später auf mehr denn 100 Druckseiten über das Akkompagnement schrieb, hätte sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, auf sein Amt als Mitspieler im Kreise der berühmten Virtuosen, mit denen Friedrich sich umgab,wenigstens in Andeutungen hinzuweisen. Rühmten sich doch C.Ph. E. Bach und nach ihm Christian Friedr. Fasch bis in ihr spätes Alter des dornenvollen, aber trotzdem erhebenden Dienstes bei dem großen Monarchen[58]. Als Soldat erlebte Löhlein die entscheidenden Kriegsjahre Preußens mit. 1742 wurde der erste schlesische Krieg beendet, 1744 - 45 kämpfte Friedrich der Große das zweite Mal um Schlesien, und an beiden Feldzügen soll Löhlein teilgenommen haben[59]. Dann folgten 11 Friedensjahre, in denen neben dem Gamaschendienst in Potsdam für Georg Simon wohl Zeit zu privaten Studien war; hier könnte die Musik wieder zu ihrem Rechte gekommen sein, damit wäre auch denkbar, daß Löhlein den "Grossen" Bach d.h. C.Ph.E. Bach gehört hat, denn dieser war 1740 - 65 Akkompagnist Friedrich des Großen. Eine Beschäftigung unseres Neustädter Grenadiers mit anderen Bildungszweigen wird von interessierter Seite für diese Zeit als gewiß angenommen[60].

Im Jahre 1756 brach der 7jährige Krieg aus, der nach anfänglichen Erfolgen für Preußen die Niederlage von Collin brachte. In

---

54) K.F.Bitter, Emanuel und Friedemann Bach und deren Brüder. Berlin 1868. I. S.19 f.
55) Aus Deutschenbrod in Böhmen, gest. 1780 als Konzertmeister in Mannheim.
56) J.A.Hiller, Beschreibung berühmter Musikgelehrter neuerer Zeit. Leipzig 1784. Abschnitt Benda.
57) Thouret, Friedrich d.Gr. als Musikfreund u.Musiker. S.137.
58) Thouret, Friedrich des Gr. Verhältnis zur Musik. S.23.
59) Koenigsche Chronik.
60) Herold, Vom "langen Kerl" zum Kapellmeister,in: Dt. Tageszeitung vom 19.4.1927 (mitgeteilt von H.Rauschning).

dieser Schlacht soll Löhlein schwer verwundet worden sein[61]. Der lebhafte, aber sehr dichterische Bericht hierüber folge wörtlich:

> "Er ..... wurde durch Hiebe auf den Kopf schwer verwundet und verband sich mit einem seidenen Tuche und legte sich auf einen Strohhaufen auf dem Schlachtfelde. So fanden ihn die plündernden Kroaten, beraubten ihn der in seiner Weste eingenähten Dukaten, die sie sich mit Haut und Fleisch aus seiner Seite schnitten, rissen ihm das Tuch vom Kopf und wollten ihn töten. Nur der Ruf "Pardon, ich bin ein Sachse" rettete ihn".

Die siegreichen Österreicher, die das Schlachtfeld nach dem Treffen absuchten, fanden Löhlein noch lebend[62] und brachten ihn ins Lazarett nach Prag. Eine andere familiengeschichtliche Quelle[63] berichtet, daß der Grenadier Löhlein in ein Wiener Lazarett überführt worden sei, wo er der Kaiserin Maria Theresia vorgestellt wurde, die ihm die Freiheit schenkte. Allen diesen Berichten zum Trotz finden wir in den Regimentslisten des 1. Bataillon Garde über Löhlein die lakonische Bemerkung: "Bei Kollin desertiert".

Jedenfalls kehrte er einige Monate nach der Colliner Affäre nach Neustadt zurück; sein jüngerer Bruder Joh. Friedrich, durch einen Boten benachrichtigt, ging ihm bis zu dem Orte Heilgersdorf entgegen[64]. Die Familie hatte den "verlorenen Sohn" schon als Toten beweint und Trauerkleider angelegt.

Georg Simon zog nun erst zu seinem Bruder Joh. Friedrich, dann zu den Eltern nach Neustadt. Hier war nun wieder Muße, die früher begonnenen musikalischen Studien fortzusetzen und sich auch allgemein weiter zu bilden. Von einer Seite hören wir auch, daß Löhlein sich in dieser Zeit in Coburg aufgehalten habe. Jedoch blieben Nachforschungen[65] dort vergeblich, auch die Untersuchungen des Coburger Archivrats Thilo Krieg haben kein neues Material zutage gefördert. Möglicherweise erfuhr unser Musiker in diesen Jahren Förderung durch das herzogliche Haus von Sachsen-Coburg-Saalfeld. Löhlein sagt nämlich im Vorbericht der Klavierschule von 1756[66], die er dem Erbprinzen Franz Friedrich Anton[67] widmete, er sei so glücklich gewesen, "durch die mildreiche Hand" der Herzogin Sophie Antonie (1724 - 1802) Gnadenbezeugungen ge-

---

61) Goldbeck, a.a.O. Das Zitat aus der Aufzeichnung Christiane Löhleins. Siehe Anm.51.
62) Goldbeck, a.a.O.
63) Koenigsche Chronik. Siehe Anm.17.
64) Christiane Löhlein a.a.O.
65) Auskunft des Coburger Archivs, siehe auch Th. Krieg, Coburger Heimatkunde u.Heimatgeschichte. Fünftes Heft: Das geehrte und gelehrte Coburg. Coburg 1927. Abschn.: Löhlein.
66) Auflage 1 u. 2.
67) Geb. zu Coburg 15.Juli 1750, gest. 4.Dez.1806. Otto Posse, Die Wettiner. Leipzig u. Berlin 1897. Tafel 20.

nossen zu haben.

Sicher wissen wir für die ganze Zeit nur, daß vor oder nach der Schlacht bei Collin Löhleins erste Heirat angesetzt werden muß. Die erste Frau Georg Simons hieß Anna Dorothea Lauterbach. Sie ist uns nur aus der Todesurkunde von 1761 bekannt[68]; wo und wann die Heirat stattgefunden hat, ist nicht mehr festzustellen.

Diese phantasiereichen Berichte über Georg Simon Löhleins Jugendzeit geben trotz der vielen Einzelheiten wenig feste Anhaltspunkte für die Forschung. Doch sind sie ein schönes Beispiel für den Familiensinn, der mit mythischer Großzügigkeit dem Bild des berühmten Ahnherren Zug um Zug ankristallisiert.

3.) Jena (1758 - 63)

Vom Jahre 1785 ab beginnen die sachlichen Berichte über Löhleins Lebensschicksale häufiger zu werden. Dem Soldatenleben war er nun entrückt und der Kunst endgültig gewonnen, mußte aber, als Dreiunddreißigjähriger, daran denken, seinem Leben eine übersehbare Richtung zu geben. Warum er gerade nach Jena zog und sich dort am 25.5. 1758 an der Universität immatrikulieren[69] ließ, wissen wir nicht, und müssen unsere Zuflucht wieder zu unsicheren Vermutungen nehmen. Vielleicht hat die Nähe Jenas den Ausschlag gegeben und in Löhlein die Hoffnung geweckt, an dem Bildungszentrum als Künstler schneller Fuß fassen zu können.

Ob er als verheirateter Mann von 33 Jahren noch ein systematisches Studium vorgehabt hat?

Einige Berichte, darunter der Goldbecks[70], bejahen diese Frage, doch ist das Studienfach Löhleins unbekannt, auch das Zitat des "juristischen Weidsprüchleins"[71] aus dem letzten Lebensjahr besagt zu wenig, um auf ein Studium der Jurisprudenz schließen zu können. Löhlein würde sich allerdings als Student der Rechte dann in der würdigsten Gesellschaft befunden haben, denn bei größten Musikern wie Schütz, C. Ph. E. Bach, Heinichen und vielen anderen ist anfängliche Beschäftigung mit der Rechtswissenschaft und schließliches Umschwenken zur Tonkunst auffällig und oft diskutiert worden. Der Gedanke liegt nahe, daß Löhlein daran dachte, sich eine ähnliche Existenz in Jena zu schaffen, wie sie die

68) Kirchenbücher der Michaeliskirche (Stadtkirche) in Jena.
69) Matrikel der Universität Jena.
70) Goldbeck a.a.O. Nach ihm E.L.Gerber, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig 1790. Abschnitt Löhlein.
71) Rauschning a.a.O. S.374. "Indessen wird man mir auch nicht verargen, wenn ich mich auf das juristische Waidsprüchlein stütze: Quis jure suo utitur, neminem laedit." (Aufruf an das Danziger Publikum 1781.)

Nachfolger in seinem späteren Amte als Direktor des Collegium musicum Schiek und Borkenhagen[72] hatten, die sich neben ihrer Direktorentätigkeit als Musiklehrer ihren Lebensunterhalt verdienten. Auch ein ökonomischer Grund mag für die Übersiedelung Löhleins nach Jena mitgesprochen haben, denn das Leben in Jena galt damals für sehr billig[73]. Das Jenaer Bürgerbuch verzeichnet unseren Löhlein nicht.

Als er als "altes Semester" in Jena eingeschrieben wurde, hatte die Universität am 29.Februar 1758 ihr 200jähriges Gründungsjubiläum gefeiert. War auch die berühmte Universität Leipzig fast zu nahe, so lehrte in Jena doch mancher hervorragende Professor, von J. Schröter (1513 - 93) dem ersten Mediziner der Universität Jena, dem Vertrauten Herzog Johann Friedrichs des Grossmütigen angefangen, über den Hofmathematikus Professor Ehrhard Weigel (1625 - 99), dessen Ruf den jungen Leibniz nach Jena zog, bis zu E.T. Walch, im 18. Jahrhundert Ordinarius der Beredsamkeit und Dichtkunst[74].

Dann bekam aber die freundliche Stadt im Saaletal ihre besondere Note durch das fröhlich-lärmende Leben der Studenten. Der "Jenaer Pursche" unterschied sich von dem Kommilitonen anderer Städte durch eine besondere Auffassung der libertas academica. Es hiess, dass in Halle der arbeitsame Kollegienbesucher, in Leipzig der galante Stutzer der Universität ihren Anstrich gebe; in Jena aber war der "Renommist" zu Hause[75], der gerne lange kneipte und dem der Degen bei jeder Gelegenheit allzu locker sass.

"Ihr Singen war ein Schrein, und ihre Freude Raufen,
Sie hassten Buch und Fleiss, und ihr Beruf war Saufen".

Neben solchen wilden, ja brutalen Zügen zeichnete sich aber der Student des 17. und 18. Jahrhunderts durch eine ausgesprochene Liebe zur Musik aus[76]. Diese milderen Neigungen hatte man durch Gründungen der Collegia musica[77] an einzelnen Universitäten einzufangen gewusst, musikalische Zirkel, die gerade im 18. Jahrhundert einen wichtigen Teil des Musiklebens ausmachten. Erst von der Mitte des 18.Jahrhunderts ab wird die Einrichtung der öffent-

---

72) Joh.Justin Schiek, gest. 1806.
J.G. Matthias Borkenhagen, gest. 1773.
Th.Lockemann, die Anfänge des Jenaer akademischen Konzerts in der Festschrift für Armin Tille. Weimar 1930. S.216-17.
73) E.Borkowsky, Das alte Jena und seine Universität. Jena 1908. S.103.
74) Borkowsky a.a.O.
75) Vgl. das komische Heldengedicht von F.W.Zachariae "Der Renommiste". Poetische Schriften. Bd.I, S.16.
76) Borkowsky S.91.
77) Vgl.Karl Nef: Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz. St.Gallen 1897.

lichen Konzerte häufiger[78]. Aus den "Kränzchen" des 17. Jahrhunderts in kleinen geschlossenen Kreisen entwickelten sich allmählich, hauptsächlich in der Schweiz und Mitteldeutschland feste Vereinigungen mit eigenen Satzungen, sie wurden die Grundlage zahlreicher berühmter Konzertgesellschaften wie in Leipzig.

Die ersten Anfänge des Collegium musicum in Jena gehen bis ins 16. Jahrhundert zurück, wo die 1595 gebräuchliche Bezeichnung Societas musicalis allmählich von dem heute noch üblichen Namen Collegium musicum abgelöst wird. Die ersten Statuten lernen wir aus dem Buch "Das in dem Jahre 1743 blühende Jena" kennen. Danach wurde das Collegium musicum im Rosenkeller in der Johannisstrasse abgehalten. Die Zahl der "Membra", die einem Direktor unterstanden, durfte nicht 24, mit zur Verstärkung herangezogenen Membris extraordinariis nicht 30 - 36 übersteigen[79]. Weibliche Personen durften "aus Gründen der Sittsamkeit" den Zusammenkünften des Collegiums nicht beiwohnen. Eine weitere Satzung bewahrt uns die Quelle in folgendem[80]: "Von denen Auditoribus trägt die Person 2 Groschen ab, wovon die Unkosten, die dabey gemacht werden, abzugeben sind, und was in Aerario bleibet, wird, wenn eine gewisse Summa vorhanden, unter die ordentlichen Membra distribuieret". Von einer Honorierung des Direktors verlautet dabei nichts.

Zur Zeit, als Löhlein nach Jena zog, war dort Leiter des Collegium musicum Ernst Wilhelm Wolf, der spätere Weimarer Kapellmeister der Goethezeit. Von ihm, der später ein umfangreiches Lehrbuch der Tonsetzkunst[81] schrieb, mag Löhlein manche Anregung empfangen haben. Die Nachrichten über ihn in dieser Zeit besagen[82], dass er "immer mehr die Musik übte"; besonders soll er sich als geschickter Harfenspieler hervorgetan haben.

Dass Löhlein selbst im Collegium musicum mitgewirkt hat, ist nicht erwiesen, doch wählte man ihn jedenfalls auf sein gutes musikalisches Renommée hin nach Wolfs Weggang 1761 zum "Akademischen Musikdirektor". Diesen Posten bekleidete er schon, als er 1761 seine erste Frau verlor, die in Jena am 24. Juni des Jahres begraben wurde[83].

Über die Pflichten des Leiters des "Collegium musicum Jenense"

---

78) Fritz Stein, Zur Neubegründung des studentischen collegium musicum in Jena, in: Die Musik. Jahrg. 11. Berlin 1912. S. 147 ff.
79) Unter dieser Verstärkung wird in dem Aktenstück M (132) 11 (Thüringisches Staatsarchiv in Gotha) 1769 der Stadtmusikus und seine Gesellen verstanden, die fehlende "blasende Instrumente" spielten.
80) Das in dem Jahre 1743 blühende Jena. S. 289.
81) E. W. Wolf, Musicalischer Unterricht. Dresden 1788.
82) Gerber a.a.O., Christiane Löhlein a.a.O.
83) Siehe Anm. 68.

sind wir durch ein Aktenstück[84] unterrichtet, das 1769 die Reorganisation des Collegium musicum behandelte. Danach war es üblich, dass der Direktor vom Flügel oder von der Violine aus dirigierte. Das Erstere scheint aber das Beliebtere gewesen zu sein, denn aus dem Jahre 1750 ist uns aus einem alten Studentenstammbuch[85] ein Bild überliefert, das eine Nachtmusik auf dem Jenaer Marktplatz darstellt, wo sogar bei dieser Gelegenheit der Dirigent an einem Flügel tätig ist, damit Quantz' Wort vom Cla - vicymbal", das bei allen Musiken mit dabei sein muss[86], bestätigend.Bei Fackelschein umstehen dabei die "Membra" ihren Direktor.

Die Tätigkeit des "Vorstehers" der studentischen Musik haben wir uns neben den Verwaltungsaufgaben als vorzugsweise pädagogisch vorzustellen[87]. Hier war für Löhlein Gelegenheit, sein für sein späteres Leben als Musiker so wichtiges Lehrtalent zu erproben und auszubauen.

Abgesehen davon, dass der Direktor das Verzeichnis der im Besitz des Collegium musicum befindlichen Instrumente in Händen hatte, das Zählen des Eintrittsgeldes überwachte und Entschuldigungen in Fällen der Verhinderung entgegennahm, musste er bestimmen, ob jemand mitwirken dürfe und was er spielen solle, musste die Wahl der Stücke treffen und die Akkompagnisten für einen fremden Solisten, "der sich wollte hören lassen", auswählen. Ausserdem durfte er allein nur das "Zeitmaass des Taktes" zu Anfang des Stückes "blos mit einer Bewegung der Hand" zu erkennen geben. Die Mitspieler sollten dann diesen Takt "blos in Gedanken und nicht durch ein Fusstreten" aufnehmen. Anordnungen über den Probenbetrieb hören wir in diesem Absatz:

> "Damit auch bey jeder musikalischen Zusammenkunft die Hauptstücke desto richtiger und ohne Fehler ausgeführet werden können, so sind selbige vorher zu einer bestimmten Zeit zu probieren. Wobey der Direktor das nöthige erinnert, so sich jedes Mitglied des Collegii gefallen lassen muss. Zu dem Ende hat der Direktor auf jede Stimme genau Acht zu geben, ob auch selbige dem musikalischen Stücke gemäss von dem Spieler oder Sänger gehörig angestellet wird".

Gerne sah man auch, wenn der Direktor in der Komposition etwas "prästierte", denn zahlreiche Gelegenheiten fanden sich, wo das Collegium musicum eine Festmusik liefern musste,deren Komposition

---

84) Siehe Anm.79.
85) Farbige Stammbuchzeichnung, mitgeteilt von Borkowsky a.a.O. S.112.
86) J.J.Quantz, Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752. S.185. § 16.
87) Beschrieben im Aktenstück von 1769. Siehe Anm.79.

dem jeweiligen Direktor oblag[88]. So war das Collegium im Jahre 1758 bei der Jubelfeier der Universität mit einer Kantate von E. W. Wolf "Der Streit zwischen Phöbus und Pan" öffentlich aufgetreten[89]. Vor dieser Zeit ist für 1743 die Sitte belegt, dass das Collegium musicum "in der Fastenzeit an verschiedenen Sonntagen in der Collegienkirche einige Passionsmusiken" aufführte, ein Brauch, der bei Neugründung des Collegium musicum 1769 wieder mit erneuert werden sollte[90]. Wir dürfen annehmen, dass Löhleins Passionskantate, die er "ehedem in Jena gesetzt" hatte[91], bei einer dieser Gelegenheiten aufgeführt wurde.

Dem Collegium musicum hatte vor Löhleins Zeit Joh. Nikolaus Bach (1669 - 75)[92], ein Vetter Joh. Sebastians, Organist an der Stadt- und Collegienkirche in Jena, sein Interesse zugewandt, denn er schrieb für die Musensöhne das Singspiel "Der Jenaische Wein- und Bierrufer"[93]. Auch von Löhlein überliefert uns der Breitkopfsche Katalog der im Manuskript vorhandenen Kompositionen[94] die Anfangstakte einer ähnlichen Komposition, der "schertzhafften Kantate", der "Jenaische Pursche". Wenn das Stück auch erst 1764 in Leipzig auftaucht, so geht doch sicher die Anregung dazu auf Jenaer Studentenfröhlichkeit und Burschenherrlichkeit zurück.

Diese Fröhlichkeit der im Collegium musicum mitwirkenden Studenten steigerte sich häufig bis zum Übermut. Die Akten wissen zu erzählen, dass bei Handgreiflichkeiten der Senat einschreiten musste, der zeitweilig das Collegium musicum suspendierte[95]. So schritt man denn 1769 zu einer völligen Reorganisation des Collegiums. In den damals neu aufgestellten Statuten wurde streng verboten, in den Übungsstunden "Stücke, so ein böses Exempel geben könnten", wie den "Brottumult" und "die Jenaische Fidelité", offenbar damalige Studentenulks, aufzuführen[96]. Mit Nachdruck wurde darauf hingewiesen, dass die Übungen dazu beitragen sollten, die Studenten

---

88) Von 1769 ab sollten neue Kompositionen, die z.B. vom collegium musicum in der Collegienkirche aufgeführt wurden, besonders honoriert werden. (Aktenstück aus Gotha).
89) Lockemann a.a.O.
90) Fritz Stein a.a.O. und Gothaer Aktenstück.
91) Klavierschule 1765 I. S.162 § 4.
92) Fritz Stein a.a.O.
93) Im Druck hrsg.v.Fritz Stein, Leipzig 1920. Breitkopf & Härtel.
94) Catalogo delle sinfonie che si trovano in manoscritto nella Officina Musica di Giovanni G.J.Breitkopf in Lipsia. Parte I ma - Parte VI ta 1765. S.37.
95) Stein a.a.O.
96) Der "Brottumult" könnte auf die Ereignisse des Jahres 1765 zurückgehen, wo die Bäcker die Brotpreise gesteigert hatten, und die Studenten, als Beschützer der Armen, die Bäckerläden stürmten und das Brot unter die Armen verteilten.

"von anderen Arten unanständiger Ergötzlichkeiten abzuhalten, und selbige anzureizen, dass sie sich lieber bey einer wohleingerichteten Musik und Gesellschaft von Personen, über ihren Stand, auf eine gesittete Art divertieren, als ihr Vergnügen in gemeinen Studenten Ergötzlichkeiten zu suchen".

Die Jenaische Tageszeitung erwähnt Löhlein im Anfang der 60er Jahre ausser der Notiz anlässlich des Todes seiner Frau nur noch einmal. Es ist dies bei Gelegenheit der Feier des Hubertusburger Friedens, die von der ganzen Universität begangen wurde. Eine Festlichkeit von den Ausmassen der Solennitäten anlässlich des 200jährigen Jubiläums der Universität[87], in dem frohen Bewusstsein, dass jetzt die schwere Kriegszeit überstanden war.

Am Morgen des Festtages (2.5. 1763) holten die verschiedenen "Nationen" unter Anführung ihrer "Marschälle" den Festredner Professor Rennberger von seinem Hause feierlich ab. Unter "der Läutung aller Glocken der allhiesigen Hauptkirche und verschiedener stark besetzter und mit Pauken und Trompeten vervollständigten Musik" ging der Festzug mit Studenten, Rektor und Senat, sowie Freunden und Gönnern der Universität nach der "Paullineroder Collegienkirche". Hier fand ein feierlicher Aktus statt. Nachdem die Festgesellschaft Platz genommen hatte, wurde "von dem Collegio musico unter der Direktion ihres geschickten Vorstehers Hn. G.S. Löhlein ein von ihm hierzu neu verfertigtes Stück aufgeführet". Dann ergriff der Professor Jakob Friedr.Rennberger aus Mecklenburg das Wort zu seiner Festrede über das Thema: Die patriotischen Bemühungen zur Wiederherstellung der Ruhe Deutschlands.Ein musikalischer Ausklang stand am Ende der Feierlichkeit.

Der Chronist der Jenaischen Zeitung gibt eine wirkungsvolle Schilderung darüber:

"Die Stille, welche den Tempeln allemahl heilig bleibet, und bey dieser Handlung auf eine ruhmwürdige Art war beobachtet worden, dauerte auch bey dem musikalischen Schluss der selben ungestöhrt fort".

Von der Kirche ging der bunte Zug der Verbände durch die vornehmsten Strassen der Stadt zum Markt. Hier vereinigten sich die auf dem Hinmarsch getrennten "Musick-chöre" und führten "eine sehr wohlgesetzte Symphonie aus". Inwieweit Löhlein hierbei beteiligt war, ist nicht bekannt.

Danach brachte der "General Anführer Herr Gottlieb Eusebius Oelze aus Nieder-Sachsen" den "treu-devotesten Wunsch: vivant serenissimi Salinae[98] Nutritores" aus. Die Versammlung antwor-

---

97) Jenaer Frag und Anzeigen. 16.5.1763.
98) Bezeichnung für die Universität Jena.

tete mit dreifachem "Hoch!", wozu Pauken und Trompeten sowie die auf der sogenannten "Insel", dem Wiesengelände zwischen Saale und Lache aufgestellten Kanonen den Untergrund gaben. Auf der "Insel" fand dann auch die fröhliche Nachfeier des denkwürdigen Tages statt,der in einer Serenade für den Rektor ausklang. Eine farbige Stammbuchzeichnung hat dieses Friedensfest der Studenten festgehalten[99].

Die musikalische Ausschmückung der Friedensfeierlichkeiten muss eine von Löhleins letzten Amtstätigkeiten in Jena gewesen sein, da er kaum zwei Monate später sich in Leipzig inskribieren liess. Nach seinem Weggang verfiel das Collegium musicum schnell. Eifrig suchten die Protektoren[100] nach einem "habilen Subjekt", da Löhleins Nachfolger Joh. Justin Schiek dem Posten ganz und gar nicht gewachsen war.

Mit dem Musiklehrer J. G. Matthias Borkenhagen machte man dann bessere Erfahrungen. Mit Borkenhagens Tätigkeit 1770 begann das Jenaer akademische Konzert[101], eine andere, lebenskräftigere Institution, während das Collegium musicum unter Schiek, der seine wenigen Anhänger um sich scharte, einem unrühmlichen Ende entgegenging. Das sehr lesenswerte Aktenstück, das die Geschichte der Bemühungen um das Collegium musicum nach Löhleins Weggang in sich birgt, hat Theodor Lockemann in der Festschrift für Armin Tille (1930) abgedruckt. Es zeigt deutlich, dass weniger die Besetzung eines solchen Musikkörpers, als die Persönlichkeit ihres Leiters für sein Gedeihen entscheidend ist.

Für Löhleins weitere Entwicklung aber war die Tätigkeit als Director collegii musici von entscheidender Bedeutung. In Leipzig wie in Danzig gehörte später die Gründung eines "Liebhaberkonzerts" zu seinen Lieblingsplänen. Damit stellte er sich ganz auf den Boden des 18.Jahrhunderts, eben der Zeit, in der das "Konzert als Zusammenschluss und Ausdruck einer nach Bildung und Sammlung begehrenden Bürgerschicht"[102] zu besonderer Blüte gelangte.

---

99) Borkowsky S.105.
100) Gothaer Aktenstück.
101) Fr.Stein a.a.O.
102) Eb.Preussner, Die bürgerliche Musikkultur. Hamburg o.J.S.5.

4.) Leipzig (1763 bis Anfang 1781)

Im Jahre 1763, als Löhlein nach Leipzig übersiedelte, erholte sich die alte Pleissestadt gerade von den Wunden, die ihr der siebenjährige Krieg geschlagen hatte. Der Engländer Burney[103], der in dieser Zeit durch Leipzig kam, äusserte sich zwar nicht gerade günstig: "Die berühmte Messe schien zu einem gewöhnlichen Jahrmarkt oder Kirmes zusammengeschrumpft zu sein", doch zeigt das Leipziger Intelligenzblatt[104] in den Jahren nach dem Kriege das allmähliche Gesunden der wirtschaftlichen Verhältnisse.

Vom Kriege ungebrochen schien die Kraft der 1409 gegründeten Universität und ihrer Nachbarbezirke zu sein.

Kam der Kurfürst von Sachsen zu aufmunterndem Besuch aus Dresden herüber, dann füllten sich die sonst bei Leipziger Geschehnissen nicht sehr gesprächigen Seiten der Leipziger Zeitungen[105] mit "treu-devotesten" Schilderungen über das ausserordentliche Ereignis. An der ehrwürdigen alma mater lehrten Professoren wie Clodius, Ernesti und Christ[106], in allen Schriften der Zopfzeit, die sich mit Gelehrsamkeit abgaben, mit Nachdruck genannt. Heute sind der Allgemeinheit bekannter geblieben der Geschmacksdiktator J. Chr. Gottsched (1700 - 1766) und der Dichter Chr. F. Gellert (1715 - 69), die beide an der Universität Leipzig lasen. Die Leipziger Musensöhne galten im Gegensatz zu den Jenenser Studenten als Galanthommes. Zu ihrem Kreise gehörten die Anhänger und Nachfolger des Dichters Chr. Felix Weisse[107]: D. Schiebeler, I.C. Michaelis, J. J. Eschenburg und C.D. Ebeling, die an Weisses "Bibliothek der schönen Wissenschaften" mitarbeiteten und seine Tätigkeit auf dem Gebiet der Operettendichtung fortsetzten. In Weisses Hause verkehrten auch bildende Künstler, so die Kupferstecher Bause und Geyser[108], ebenso der Maler Adam Friedr. Oeser (1719 - 99), Goethes Lehrer, der seit 1764 Direktor der neuen

---

103) Ch.Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise. Deutsch von C.D.Ebeling. Hamburg 1773. S.39.
104) Herausgegeben vom Leipziger Intelligenz-Comptoir.
105) Über Musikverhältnisse (speziell Löhlein) schweigt sich dieses Organ fast gänzlich aus. Durch Zufall entdeckt man zwischen Angeboten diverser Schönheitsmittel oder Medikamente eine Notiz über einen Musiker. Die prächtig geschriebene Fortsetzung der Vogelschen Annalen durch Salomon Riemer (handschriftl. im Leipziger Staatsarchiv) schliesst sich eng an die Leipziger Zeitungen an.
106) K.A.Clodius 1738-1784. - A.W.Ernesti 1733-1801. - J.F.Christ 1700-1756.
107) F. Minor, Chr.F.Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur. Innsbruck 1880. S.187-188.
108) J.F.Bause 1738-1814. Chr.G.Geyser 1740-1803.

Leipziger Kunstakademie war.

Andere Kreise der vorklassischen Zeit waren die "Bremer Beiträger" mit Namen wie Gärtner, Cramer, I.A. Schlegel und Kästner[109]. Von dem zu diesem Kreise gehörigen Zachariae hat sich das Textbuch zu dem Oratorium "Die Pilger von Golgatha" erhalten, zu dem Löhlein eine Musik schrieb[110].

Nach der "Neuberin" und den Truppen Mingottis und Schönemanns kam Gottfried Heinrich Koch; er wurde 1766 Direktor des neuen Theaters auf der Ranstädter Bastei[111], wo sich ein gutes Stück deutscher Theatergeschichte abspielte. Hier war es denn auch, wo der Kreissteuereinnehmer Christian Felix Weisse mit seinen Operetten die Erfolge erzielen sollte, die er zum grossen Teil seinem geistigen Zwillingsbruder Johann Adam Hiller (1728 - 1804) verdankte.

Am 14.7.1763 wurde Löhlein, nunmehr 38 Jahre alt, an der Universität Leipzig als "depositus" Jena[112] eingeschrieben. Die Matrikel führt ihn, der sich schon in Jena als "Coburgiensis" bezeichnet hatte, als "Bavarus"[113]. Wiederum ist uns sein Studienfach unbekannt. Nach Goldbeck hörte er "noch einige, besonders Gellerts Vorlesungen", doch besagt die Wahl dieser Kollegs noch nicht viel. In den Jahren zwischen 1765 und 70 besuchten auch die jungen Rechtsbeflissenen J.W.Goethe und Chr.G.Neefe[114] die Vorlesungen Gellerts, der über Philosophie, Moral und Poesie las. Wie diese beiden Kommilitonen wird Löhlein hauptsächlich von der Persönlichkeit des feinsinnigen Dichters angezogen worden sein, zu dessen Vorlesungen sich die Studenten drängten. Besonders beliebt waren Gellerts Kolloquien, in denen man Versuche zur Annäherung zwischen Universitätslehrer und Schülern sah. Für uns ist das Zusammentreffen von Gellerts Tod (13.Dezember 1769) und der Komposition von Löhleins Kantate "Totenfeier" (1770) bemerkenswert. Doch erwähnen die beiden ältesten Gellertbiographen C.F. Cramer (1774) und H. Döring (1835) Löhlein in keiner Weise.

Von Gellerts Vorlesungen abgesehen hat Löhlein zu den Universitätskreisen vermutlich Beziehungen gehabt, denn "das Leipziger gelehrte Tagebuch" verzeichnet 1781 unter "Beförderungen" Löh-

---

109) Minor a.a.O. S.110.
110) J.F.W.Zachariae. Poetische Schriften Bd.3.
111) Kneschke a.a.O. S.40.
112) Die jüngeren Matrikel der Universität Leipzig. Herausgegeben von Georg Erler. Die Deposition war die feierliche Aufnahme der jungen Studierenden. Borkowsky a.a.O. S.51.
113) Zu den Bavari gehörte auch der junge Goethe. W.Frhr.v.Biedermann, Goethe und Leipzig. Leipzig 1865, S.15.
114) J.Leux, Christian Gottlob Neefe. München 1922.S.16 und Biedermann a.a.O.

leins Weggang nach Danzig.

Anzunehmen ist, dass Leipzig besonders als Musikstadt unsern Löhlein anzog; dazu traten dann die Anregungen der Universität. Anders bei Goethe und Neefe, bei denen die Liebe zu den schönen Künsten mit den Verpflichtungen gegen Elternhaus oder Protektoren, die ein Brotstudium wünschten, einen Kampf zu bestehen hatte. Löhlein war von Anfang an mit der Musik in Leipzig eng verbunden. Gleich als er hierher kam, wurde er im "grossen Konzert" bei den ersten Violinen und als "Solo-Flügelspieler" angestellt[115].

Der 7jährige Krieg hatte das "grosse Konzert"[116], das in Leipzig die zwei im Anfang des Jahrhunderts blühenden Collegia musica allmählich in den Schatten zu stellen vermochte, zum Schweigen verurteilt. Hiller, schon 1751 als Bass-Sänger und Flötist im Konzert tätig, veranstaltete vom Sommer 1762 bis Michaelis 1763 eine Art von interimistischen Konzertaufführungen. Er übernahm dann auch die Leitung über das nach der Kriegspause neu erblühende "grosse Konzert"[117].

Es begann gerade eine Epoche neuen Glanzes für die Konzerte, die im Gasthaus "Zu den drei Schwanen" abgehalten wurden, als Löhlein 1763 als Mitwirkender eintrat. Freunde und Helfer des Unternehmens waren die Kaufleute Zemisch und Kreuchauff, die schon früher das Leipziger Konzertleben nach Kräften gefördert hatten.

Die Besetzung des Orchesters, in dem auch Studenten mitwirkten, war: 16 Violinen, 3 Violen, 2 Violoncelli, 2 Violons, 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 1 Laute und 1 Flügel. Wie beim Collegium musicum in Jena sorgte der Stadtpfeifer für Ersatz, wenn es etwa an Pauken, Trompeten oder englischen Hörnern fehlte. Löhleins bedeutendste Kollegen im Orchester waren Carl Gottlieb Göpfert als erster Violinist (mitwirkend von 1765-67), der Flötist Georg Tromlitz, im Nebenberuf Flötenbauer, und der Lautenist Kropfgans (in Leipzig seit 1769). Einen besonderen Anziehungspunkt bekamen die Veranstaltungen durch die Mitwirkung der berühmten Sängerinnen Corona Schröter und Gertrude Schmeling, einheimische,

---

115) K.A.Grenser, Geschichte der Musik, hauptsächlich aber des grossen Konzerts und Theater Orchesters in Leipzig. 1840. Hdschrftl. Chronik im Besitz des Stadtgesch. Museums in Leipzig.

116) Über die Schicksale des "grossen Konzerts" unterrichten die Abhandlungen von Kneschke u.A. Dörffel, Geschichte der Gewandhauskonzerte in Leipzig. Leipzig 1884; deren Ergebnisse hier verwendet werden.

117) Kneschke a.a.O. S.190.

schlecht bezahlte Solistinnen.

Hiller, immer bestrebt, die Gesangsleistungen neben den Leistungen auf instrumentalem Gebiet fortgesetzt zu steigern, war die Seele dieser Konzerte.Er richtete 1763 bei der Reorganisation einen Vorstand von 9 angesehenen Bürgern ein, zu dem drei Gelehrte, drei deutsche Kaufleute, zwei französische Kaufleute und ein italienischer Kaufmann gehörten. Dadurch verknüpfte er die Konzerte aufs beste mit der Bürgerschaft, und es lässt sich denken, dass das neue Unternehmen Mittelpunkt der winterlichen Geselligkeit wurde. Die Programme der Konzerte waren meistens so angelegt, dass im ersten Teil eine Sinfonie, eine Arie, ein Konzert und ein Divertissement für mehrere Instrumente oder ein Gesangstück aus einer Oper aufeinander folgten. Nach einer Pause kam wieder eine Sinfonie, dann eine Arie und den Schluss machte eine sogenannte Partite, ein vollstimmiges Stück für das ganze Orchester[118].

Über die Beziehungen zwischen den Altersgenossen Hiller und Löhlein scheint nichts Näheres überliefert zu sein, doch ist es wahrscheinlich, dass beiderseitige Schätzung bestanden hat. Denn die Tatsache, dass Hiller in seiner Sammlung kleiner Klavier- und Singestücke 1774 das Lied "Neujahrswunsch" von Löhlein aufnahm, kann als ein Zeichen dafür,dass Hiller sich mit Arbeiten Löhleins beschäftigte, angesehen werden. Daraus konnte sich dann leicht ein persönliches Verhältnis bei Hillers ausgesprochener Menschenfreundlichkeit entwickeln. Rühmt doch J.F. Rochlitz[119], dass Hiller, der "Gellert unter den Musikern" ein offenes Haus für junge talentvolle Musiker hatte, mit denen er sein spärliches Brot und seine kleinen Freuden teilte. Auch die Zusammenarbeit im Orchester konnte persönliche Berührungspunkte ergeben. Löhlein war ja nicht nur "Ripien-Violinist", sondern trat wie seine Kollegen Göpfert, Tromlitz usw. auch als Solist auf. Der Chronist Grenser berichtet, dass 1765 "Leley und Hunger"[120] als Solospieler im grossen Konzert tätig waren. Über die Leistungen Löhleins als Klavierspieler verlautet nur sehr Unbestimmtes. Joh. Friedr. Reichardt[121] und Charles Burney nennen ihn als "Klavierspieler und Komponist für sein Instrument". In Junkers "musikali-

---

118) Dörffel a.a.O. S.10.
119) Fr.Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. I. Leipzig 1868. Joh.Ad.Hiller S.3 f.
120) Wahrscheinlich G.G.Hunger; nach Eitner während seiner Studienjahre in Leipzig Klavierspieler und Flötist im "Grossen Conzert".
121) J.F.Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. II. Frankfurt u. Leipzig 1776. S.79.

schem Handbuch auf das Jahr 1782" werden die Musiker ihrem angeblichen Charakter nach auf Monate verteilt. Hier wird Löhlein unter die Rubrik der Cembalisten gezählt und zwar für Monat November, mit dem wenig verheissungsvollen Vermerk: "Ein Knäblein in diesem Monat geboren, ist so kalt als die Jahreszeit, die ihn werden liess und so arm, als die karge Stiefmutter kaum verantworten kann". Über Löhleins Können als Geiger sagte man, dass "er auf diesem Instrument eine gleich schöne Ausführung hätte wie auf dem Klavier"[122].

Die Chronisten Grenser, Goldbeck und Thomas[123] sind sich darin einig, dass Löhlein auch den Posten eines Musikdirektors am grossen Konzert in "den drei Schwanen" innegehabt habe. Grenser gibt sogar genaue Daten, wonach Löhlein seine neue Tätigkeit 1771 antrat. Doch schon 1775[124] trat er wieder zurück zusammen mit dem Protektor Kaufmann Zemisch, letzterer, "nachdem er pro bono publico fast sein ganzes redlich erworbenes ansehnliches Vermögen, wie gewöhnlich zu geschehen pflegt, grösstentheils mit Undanke zugesetzt hatte"[125]. Nun wurde G.F.Hertel[126] als Direktor angestellt, doch hatten die Konzerte, besonders da die Sängerin Schmeling nicht mehr mitwirkte, keine rechte Zugkraft mehr, sodass die Aera Hertel schon nach zwei Jahren wieder ihr Ende hatte.

Auch als Komponist trat Löhlein im grossen Konzert auf, am 17. 6.1764 wurde eine Partita für Orchester von ihm aufgeführt[115]. Wahrscheinlich ist es die, die der Breitkopfsche Katalog für 1767 verzeichnet.

Dass ein Musiker in diesen Jahren allein vom Honorar des grossen Konzerts hätte leben können, ist unwahrscheinlich. Einige Angaben über Besoldung für das Jahr 1778, in dem Löhlein unter den Musikern des grossen Konzerts zwar nicht mehr genannt ist,[127] aus denen wir uns aber ein Bild über die vorhergehenden Jahre machen können, verzeichnet Dörffel. Nur der Direktor Hiller mit 400 Talern und der Vorspieler J.G. Häser mit 60 Talern pro Jahr bezogen nennenswerte Gagen. Die Solospieler bekamen ca. 5 Taler für ein Auftreten, die ersten Pulte mussten sich mit einem Taler, die übrigen mit 18 - 16, ja 12 Groschen für den Konzertabend be-

---

122) Hamburger Unterhaltungen. 1766. S.81.
123) K.G.Thomas, Unpartheiische Kritik der vorzüglichsten zu Leipzig aufgeführten ... Kirchenmusiken, Concerte u.Opern... Leipzig 1798. S.15 f.
124) Grenser a.a.O.
125) Thomas a.a.O.
126) G.F.Hertel, nach Eitner Violaspieler und 1720 Organist an der reformierten Kirche.
127) Grenser a.a.O.

gnügen. Da ist begreiflich, dass Löhlein, selbst wenn sich 1771 für ihn als Direktor die Bezüge erhöhten, auf andere Einnahmequellen angewiesen war.

Hierbei wurden ihm die Beziehungen zur Breitkopfschen Offizin, die seit dem Jahre 1764 noch nachweisbar sind, von großer Wichtigkeit. Der Breitkopfsche Katalog der handschriftlich aufbewahrten Kompositionen verzeichnet für dieses Jahr eine weltliche Kantate Löhleins "der Jenaische Pursche", für die der Komponist 20 Groschen Honorar erhielt[128]. Wissenswert ist auch die Höhe der Vergütung von anderen handschriftlich vertriebenen Kompositionen Löhleins. Die schon erwähnte Partita für Orchester im "grossen Konzert" 1764 aufgeführt brachte 1 Taler 2 Groschen ein, ein Klavierkonzert Es-Dur, zwar 1765 schon gedruckt, aber 1766 noch als Handschrift angezeigt, wurde mit 2 Talern berechnet.

Im Jahre 1765 verlegte dann auch die Frommannische Buchhandlung (Leipzig und Züllichau) Löhleins "Clavierschule",ein Erfolg unseres Künstlers, der sogar heute noch in den Lexicis verzeichnet wird. An wen der Verlag in Züllichau damals den Druckauftrag vergab, ist nicht bekannt. Die zweite Auflage druckte jedenfalls Breitkopf[129]; Löhlein las die Korrektur selbst,was uns heute erstaunt,da sich gerade diese Auflage durch eine Unmenge von Druckfehlern auszeichnet. Die dritte Auflage wurde im Oktober 1778 mit 1503 Stück von Breitkopf ausgegeben. Die Höchstzahl an Exemplaren wies jedoch die vierte Auflage auf, sie wurde am 11.4.1782 (also nach Löhleins Tode) mit 2000 Exemplaren in die Welt geschickt. Die ständig wachsende Zahl der Exemplare ist ein Zeichen für die Beliebtheit des Schulwerkes und die starke Nachfrage danach.Sogar die Kritik sprach sich in der "Allgemeinen Deutschen Bibliothek" und den "Hamburger Unterhaltungen" sehr günstig darüber aus[130]. Kein Wunder, dass Löhlein dieser erfolgreichen Klavierschule zwei ähnlich angelegte theoretische Schriften folgen liess. 1774 veröffentlichte er, wohl mit angeregt durch ermutigende Worte der Hamburger Kritik, eine Violinschule und 1781 einen zweiten Band zur Klavierschule, der eine Ergänzung zum ersten Band darstellen sollte und sich hauptsächlich mit der Begleitung unbezifferter Bässe beschäftigte. Den Verlag für beide Lehrschriften übernahm

---

128) Typographische Druckbücher und Rechnungsbücher im Breitkopfschen Archiv.
129) Ebenda.
130) Allg. D. Bibl. Bd.10. I. 1769. S.241.
Hamb.Unterh. 1776. S.81.

abermals Frommann in Züllichau. Von der Violinschule erschien 1781 eine zweite Auflage, die von Breitkopf mit 1506 Exemplaren ausgegeben wurde. Leider ist auch der Drucker der ersten Auflage der Violinschule, mit der Löhlein gleich einen Reingewinn von 110 Talern erzielte, nicht bekannt[131].

Im Erscheinungsjahr der zweiten Auflage der Violinschule wurde die erste Auflage des zweiten Bandes der Klavierschule in 1500 Exemplaren gedruckt, die zweite Auflage, fertiggestellt am 4.1. 1788, wurde gleichfalls in 1500 Exemplaren serienweise an den Verleger nach Züllichau gesandt.

Jeder Band der Löhleinschen Schulen kostete 1 Taler, so teilt Löhlein selbst seinem Bruder mit[132] und setzt die stolzen Worte dazu: "Ich weiss auf mein Gewissen keine bessern, nicht weil ich sie selber geschrieben habe; nein, jeder sagt's, der sie kennt".

Mit dem Erscheinen der Klavierschule war Löhleins Ruf als Musikautorität begründet, er wurde jetzt mit Heinichen, David Kellner und C. Ph. E. Bach in einem Zusammenhang genannt[133]. Die Erfolge als Theoretiker wirkten auch auf sein Renommée als Komponist zurück.Von neuem trat nun Breitkopf mit der Veröffentlichung von vier Sonaten für Clavicembalo (die erste davon mit Begleitung einer Violine oder Flöte) und eines Klavierkonzerts von Löhlein im "Musikalischen Magazin"[134] von 1765 ab für unsern Musiker ein. Die "neuen Zeitungen von gelehrten Sachen"[135] verfolgten diese Publikationen mit Interesse: "Wir können uns mit Wahrheit rühmen, dass wir jetzt auf unserer Akademie mit Leuten versehen sind, die in der Komposition sowohl als in der Ausübung verschiedener Instrumente, für etwas mehr als Anfänger oder Schüler gehalten werden können".

Im Jahre 1766 beginnt die Numerierung Breitkopfs der Löhleinschen Kompositionen. So war Op.1 "Sei partite per il Cembalo; diese Sammlung wie eine weitere Sammlung von 6 Partiten (Op. 3, 1770) und ebenso die "Sonate con variate repetizioni" (Op. 2, 1768) wurden mit wahrer Sympathie,ja mit Hochachtung begrüsst.[136]

---

131) Brief Georg Simons an Joh.Friedrich 21.4.1774.
"Diesesmal kommt mir ein Buch von dem Violinspielen, das ich geschrieben, und an einem Buchhändler für 110 Thr verkaufft zu statten."
132) Brief Georg Simons an Joh.Friedrich 8.2.1780.
133) Wöch.Nachrichten u.Anmerkungen die Musik betreffend.Leipzig. 11.Juli 1768.
134) Musicalisches Magazin in Sonaten,Sinfonien.Trios und anderen Stücken für das Clavier bestehend. Leipzig 1765.
135) Leipzig Febr.1794 S.95.
136) Wöch.Nachrichten u.Anmerkungen die Musik betreffend.Leipzig. 22.Juli 1766, 30.Mai 1768, 9.Juli 1770.

In diesen Werken wartete, wie auch später häufig, Löhlein mit einer Besonderheit auf: er hatte die Arbeiten selbst in Kupfer gestochen und setzte mit dieser Fertigkeit seine Beurteiler in ehrliches Erstaunen. Die Technik des Kupferstichs[137] soll er in der freien Zeit, die ihm der Militärdienst liess, erworben haben. (S.Seite 17). Ins Jahr 1767 fällt eine weitere Sonate für Klavier und Violine ad libitum, die in den "Hamburger Unterhaltungen"[138] im September 1767 angezeigt wurde. Leider war das Werk nicht mehr aufzufinden.

Von nun an bezeichneten die Stufen in Löhleins wachsendem Ansehen als Komponist folgende Jahre: 1769 erschien die erste Sammlung seiner Trios (Op.4), 1773 die zweite Sammlung dazu. 1775 gab Breitkopf drei Klavierkonzerte, (Op. 5), Karl August von Sachsen-Weimar gewidmet,heraus. Löhlein empfing 305 Exemplare,davon waren 5 Stück Widmungsexemplare,auf besseres Papier gedruckt, eine auch in jener Zeit oft vorkommende Sitte[139]. 200 Exemplare vertrieb der Verlag davon selbst.

1776 entstanden 6 Sonaten für Cembalo oder Pianoforte, davon konnten die zweite, vierte und sechste mit Violine (Flöte) und Violoncello ausgeführt werden. Das Werk kam 1777 in den Handel. Das Cembalokonzert in C-Dur (Op.8,1) beschloss 1781 die Reihe der Löhleinschen Kompositionen, die mit Breitkopfs Hilfe gedruckt oder nur vertrieben wurden. In die letzten Leipziger Jahre sind auch die Geschäftsbeziehungen Löhleins mit dem Verleger Guera (eigentlich Graf) in Lyon zu setzen, der seinerseits mit Breitkopfs Verbindungen aufrecht erhielt. Von Löhlein wurden in Gueras Verlag veröffentlicht: Ein Konzert für Cembalo mit Orchester (Es-Dur), ein Quartett für Cembalo, Violine, Viola und Violoncell und 3 Konzerte für Cembalo oder Pianoforte und Streichorchester in F-, Es- und D-Dur. Dieses letzte Werk, in der Breitkopfschen Zählung mit Op. 7 bezeichnet, wurde in Frankreich gestochen[140]. Guera, der, nach erhaltenen Briefen zu urteilen, für Löhlein als Musiker sehr eintrat, zeigte ausser diesen bei ihm verlegten Werken auch noch andere bei Breitkopf erschienenen Kompositionen Löhleins auf allen Titelblättern an.

---

137) Hier könnte man an den vielseitigen Joh.Friedr. v. Uffenbach (geb.1687,gest.1769 als Ratsherr in Frankfurt) erinnern, der in seinen "Nebenstunden" nicht nur als Sammler, Erfinder, Dichter und Musikfreund (Komponist!) tätig war, sondern auch noch das Kupferstechen erlernt hatte; seinen reichen Briefwechsel birgt die Universitätsbibliothek Göttingen. Auch Goethe dilettierte übrigens als Kupferstecher.

138) Juli 1707. S.807.

139) J.Leux a.a.O. S.125.

140) Leipziger Zeitungen 15.Mai 1781. S.48.

Auch als Bühnenkomponist betätigte sich Löhlein. Am 29. April 1767[141] wurde auf der Kochschen Bühne die Komödie von Moissy[142] "Die neue Weiberschule", aufgeführt, deren zweiter Akt Arien und "zuletzt ein Divertissement" von Löhlein enthielt.Das Stück wurde am 29.Mai desselben Jahres wiederholt. Von den Gesangsnummern hat sich nur das Lied "Der alte Crispus" erhalten, das Divertissement ist möglicherweise das von Löhlein komponierte, im Manuskript auf der Schloßbibliothek in Berlin befindliche Stück gleichen Titels. Eitner[143] behauptet, Löhlein habe für das Leipziger Theater ein Singspiel "Zemire und Azor" geschrieben. Diese Nachricht ist mit äusserster Vorsicht aufzunehmen,da sehr wenig Programme der Leipziger Bühne aus dieser Zeit erhalten sind. Ein Stück "Zemire und Azor" von Löhlein befindet sich nicht darunter. Der Gothaer Theaterkalender[144] von Reichard teilt lediglich mit, dass Löhlein an einer Komposition von "Zemire und Azor" arbeite. Eigenartig ist es, dass derselbe Jahrgang dieses Gothaer Kalenders, ja dieselbe Seite von Chr.G. Neefe berichtet, dass er mit einer Komposition "für Zemire und Azor nach der Tümmelischen Übersetzung" beschäftigt sei. Über die Beziehungen zwischen Neefe und Löhlein sind wir aber zu schlecht unterrichtet, als dass wir annehmen könnten, dass eine gemeinschaftliche Vertonung stattgefunden habe, wie später die Zusammenarbeit Neefes und des jüngeren Benda am allegorischen Prolog "Apolls Abschied von den Musen" nachweisbar ist[145]. Der Stoff "Zemire und Azor" war sehr beliebt im 18.Jahrhundert; ausser Neefe beschäftigten sich mit diesem Libretto A.Boroni, G. v. Baumgarten, A. Tozzi und A.E.M.Grétry. In Leip-

---

141) Wöchentl. Nachrichten 26.5.1767. Viertes Stück. S. 377.Die "neue Weiberschule" wurde zusammen mit Weinlichs "Dreifacher Heirat" gegeben.

142) A.H.M. de Moissy 1712-1777 muss mit seinen Komödien in Deutschland sehr beliebt gewesen sein; Chr.F.Weisse übersetzte eine Anzahl Komödien Moissys. Sicher wird Weisse auch für die Leipziger Bühne die deutsche Übersetzung der "Neuen Weiberschule" geliefert haben, da er sich schon 1761 mit der Übersetzung dieses Stückes beschäftigte. (Weisse in seiner Selbstbiographie S.87). Zur französischen Fassung "Nouvelle ecole des femmes" hatte F.A.D.Philidor 1770 eine Musik geschrieben. Das Stück war für diese französische Aufführung von Moissy selbst zu einer Operette umgestaltet worden. (Hamb. Unterhaltungen April 1770, S.362). Als Komödie wahrscheinlich ohne Musik wurde die "Weiberschule" am 2.9.1765 in Hamburg aufgeführt (Hamb.Unterhaltungen Febr.1767.S.502).

143) R.Eitner, Quellenlexikon. Abschn. Löhlein.

144) H.A.O.Reichard,Theaterkalender auf das Jahr 1776.Gotha.S.191

145) J.Leux a.a.O. S.59.

zig[146] wurde aber nur Grétrys und Neefes Komposition dieses Textes im Theater gegeben.

Noch vor dem Erscheinen der Klavierschule 1765 scheint Löhlein die Bekanntschaft der Herausgeber der Zeitschrift "Hamburger Unterhaltungen" gemacht zu haben.Es waren dies die Schriftsteller Daniel Schiebeler und Joh. Joachim Eschenburg, die wir als dem Leipziger Kreise um Chr. Felix Weisse zugehörig schon kennen (s. Seite 26). Die "Hamburger Unterhaltungen", die von 1766 - 70 bestanden, wurden später von A. Wittenberg und C.D. Ebeling fortgesetzt[147]. Hirsching[148] meint,dass von Löhlein nicht nur die meisten Kompositionen, sondern auch die Artikel, die von Musik handelten, in den "Unterhaltungen" erschienen seien. Diese Angabe lässt sich aber schwer nachprüfen,da keine der Aufsätze mit Namen oder Buchstaben unterzeichnet sind, die auf Löhleins Autorschaft Rückschlüsse zulassen. Jedoch hat sich Löhlein bestimmt als Komponist an den "Unterhaltungen" beteiligt. Es erschienen dort einige seiner Arbeiten,die dem kleineren Format nach als Gelegenheitsarbeiten bezeichnet werden können.Ausser Löhlein beteiligten sich noch berühmte Komponisten, wie C.Ph.E.Bach und G.Ph.Telemann mit kleinen Beiträgen an dieser Zeitschrift. Jedes "Stück" der "Hamburger Unterhaltungen" hatte eine Musikbeilage in Gestalt eines Liedes oder eines "Galanteriestückes" wie Löhleins Polonoise in F-Dur (1768).

Ausser dem "Neujahrswunsch" in Hillers Sammlung kleiner Klavier- und Singestücke erschienen alle Lieder Löhleins in den "Hamburger Unterhaltungen",so 1766 "Das Geständnis" und die "Canzonetta an die Sängerin Cataldi", 1767 "Lied an die Unschuld", 1768 "Todesbetrachtungen einer jungen Schönen", schliesslich 1769 das "Neujahrslied" nach einem Text von Goethe. Hiermit erneuerte Löhlein die Beziehungen zu dem grossen Dichter, die sich in.Leipzig schon angebahnt hatten.

Nach Mitteilung der Koenigschen Chronik vermittelte der mit Goethe befreundete Bernhard Theodor Breitkopf (geb. 1745) die Bekanntschaft. Goethe[149] verkehrte im Hause Breitkopfs in Leipzig.

---

146) 1.Verzeichnis der Tragödien u. Komödien (sowie der Nachkomödien oder kleinen Stücke von einem Akt), welche vom Jahre 1750 an auf dem Kochischen Theater aufgeführt wurden. Hamburg o.J.
2.Th.Blümner, Theatergeschichte Leipzigs. Leipzig 1818.
3.Alte Theaterprogramme im Besitz des Stadtgesch.Museums in Leipzig.

147) J.Kirchner,Die Grundlagen des Deutschen Zeitschriftenwesens. Leipzig 1928-31. II. S.95.

148) Hirsching a.a.O.

149) Dichtung und Wahrheit. Bd.8 der Ausgabe der deutschen Verlangsanstalt. S.382.

Unter dem Titel "Neue Lieder und Melodien" vertonte B.Th. Breitkopf 1770 Jugendgedichte seines Freundes.

Der 16jährige Goethe, der, während er in Leipzig juristischen Studien oblag, die angenehmeren Seiten des "Klein-Paris" nicht vernachlässigte, wurde hier im Hause der Hofrätin Böhme und in Gellerts Übungen über den Briefstil wie jeder andere Student zurecht gestutzt. An Machtworte in Dingen der Kunst, die der "Olympier" später zu sprechen gewohnt war und mit denen er Franz Schubert unter C.F. Zelter und J.F. Reichardt stellte, war damals noch nicht zu denken. In den Hauskonzerten beim Weinhändler Schönkopf konnte man den jungen Studenten aus Frankfurt, der bekanntlich Käthchen Schönkopf sehr verehrte, als Flötisten[150] tätig sehen. In Schönkopfs Haus auf dem Brühl kamen viele Leute, die im Musikleben Leipzigs eine Rolle spielten, zusammen. Regelmässig waren dort die Töchter des Kaufmanns Obermann, von denen die Ältere Konzertsängerin war, sowie den Vorspieler Häser antreffen. Zu diesen kam Schönkopfs jüngster Sohn, das "Petergen", der schon in seinen Knabenjahren als guter Klavierspieler galt. Auch Löhlein verkehrte beim Weinhändler Schönkopf. Im Kriegsjahr 1813 verbrannte eine Zeichnung[151], der Erzählung nach von Goethes eigener Hand, die Peter Schönkopf am Klavier, daneben seine Schwester, Häser und unsern Löhlein darstellte. Dass Löhlein, den W.v. Biedermann[152] sogar einen Freund Goethes nennt, im Leipziger Goethekreise "Motetten komponiert" habe[153], ist nicht recht glaubhaft, da Löhlein dieser Form nicht nahestand, jedoch mögen bei Gelegenheit "schertzhaffte Cantaten" im Stile des "Jenaischen Purschen" wohl erklungen sein.

Mit der Veröffentlichung des "Neujahrsliedes" 1769 tritt Löhlein noch vor Breitkopfs 1770 erschienene "Neue Lieder" mit Melodien". Auf diese Weise ist Löhleins Name im Zusammenhang mit einem der ersten Goethedrucke zu nennen.

Einen bestimmten Titel führte Löhlein in den Leipziger Jahren nicht, die Geschäftsbücher von Breitkopf nennen ihn "Musikus allhier", Forkel und Hirsching[154] bezeichnen ihn als "Privat-Tonkünstler", der holländische Übersetzer der Klavierschule spricht von ihm als "Muziek at Clavier Meester", Löhlein selbst nennt

---

150) Otto Jahn, Biographische Aufsätze, Leipzig 1866. S.314.
151) Ebenda.
152) Biedermann a.a.O. I. S.154.
153) Stammbaum, siehe Anm.11. Auch die Altpreussische Monatsschrift Bd.14 S.672 spricht von Motetten Löhleins, die aber nicht erhalten sind.
154) J.R.Forkel, Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783. Leipzig S.147-148. Hirsching a.a.O.

sich in der Vorrede zur Violinschule ironisch "Schulmeister der Musik". Für die von W.Bode[155] geltend gemachte Bezeichnung "Magister Löhlein" fehlt der Nachweis. Löhlein hat sich, soweit sich feststellen liess, dieses Titels nie bedient, ebensowenig wie über einen Abschluss seines Universitätsstudiums etwas bekannt ist.

Trotz dieser unbestimmten Berufsbezeichnungen rechnete er aber jetzt unter die allgemein respektierten Musiker Leipzigs. Burney sagte in seiner "Musikalischen Reise"[156]: "Ausser Herrn Hiller halten sich in Leipzig vier Komponisten auf, mit denen ich, wegen Mangel an Zeit, keine persönliche Bekanntschaft machen konnte. Es sind: der Cantor Doles, ein Kirchenkomponist, Herr Löhlein, Klavierspieler und Komponist für sein Instrument, Herr Neefe, Komponist einiger hübscher Sonaten für eben dies Instrument, und Herr Reichardt, der komische Opern gesetzt hat, denen es garnicht an Genie mangelt".

Auch der schöngeistige Kaufmann Franz W. Kreuchauff[157], einer der Förderer des "grossen Konzerts", der in einer Lobeshymne auf Leipzigs Gelehrte auch der Komponisten gedachte, fand anerkennende Worte. Nachdem er an Professoren Gellert, Ernesti und Christ, an Dichtern Weisse und Schiebeler, an Malern Oeser und Geyser, um von den angeführten Namen nur die bekanntesten zu nennen, gepriesen hatte, fuhr er fort:

> "Wo Hiller und Leley unser Ohr mit süsser Harmonie tränken, und dem empfindenden Herzen die Gewalt der Poesie fühlbarer machen, wenn sie mit schmeichelnden Tönen die Stimmen einer Schmeling oder Schrötern begleiten, die den Neid wälscher Sängerinnen reizen".

An diese schwungvollen Sätze mögen sich noch einige andere lobende Stimmen der Öffentlichkeit anschliessen. Im Februar 1766 nannten die "Hamburger Unterhaltungen" Löhlein "einen geschickten Tonkünstler" und im Dezember 1768 "durch seine musikalischen Werke rühmlichst bekannt". Die "Wöchentlichen Nachrichten" sprachen 1767 von ihm als einem "allhier mit Ruhm bekannten Komponisten", dort hiess er auch 1768 "unser geschickter und fleissiger Herr Löhlein". Alle diese Anerkennungen waren die Folge von Löhleins Wirken in der Öffentlichkeit, neben dieser wandte sich aber unser Künstler allmählich immer mehr dem intimeren Schaffen eines Musiklehrers zu. Gleich nach der Übersiedelung nach Leipzig war ja der erste Band der Klavierschule erschienen; der laute Erfolg

---

155) W.Bode, Die Tonkunst in Goethes Leben. I. S.39. Berlin 1912.
156) Ch.Burney a.a.O. S.264.
157) F.W.Kreuchauff, Historische Erklärung der Gemälde, die Hr. Gottfr. Winkler in Leipzig gesammelt hat. Leipzig 1768. S.XVI f.

dieses Werkes wird Löhlein manchen Schüler zugeführt haben. Die Fächer, in denen er unterrichtet hat, werden nach seinen theoretischen Schriften zu urteilen, Klavier und Violine gewesen sein. Dazu fügt der Lexicograph Gerber[158], dessen Mitteilungen für uns grossen Wert haben, da er zu Löhleins Zeit im "grossen Konzert" den Ripienbass innehatte: "Er unterrichtete auch selbst im Kontrapunkte". Wie Gerber weiter berichtet, war Löhleins Unterrichtsart so geschickt, "dass er sich bei seinen Schülern viele Hochachtung und reichliche Belohnung erwarb". Wenn in der Angabe eines Familienbriefes[159] Georg Simons Honorare mit "einem Dukaten die Stunde" auch etwas hoch angesetzt zu sein scheinen, so erhalten wir doch einen gewissen Eindruck, wenn wir die Personen mustern, deren Schülerschaft bei Löhlein belegt ist.

An Berufsmusikern scheint Löhlein nur den aus Neustadt gebürtigen J.G. Witthauer unterrichtet zu haben, wobei wir davon absehen, dass der Böhme Wenzel Tomaschek (1774 - 1850) sich autodidaktisch nach der Löhleinschen Klavierschule gebildet hat[160]. Witthauer nennt Löhlein seinen "Lehrer, Freund und Landsmann, dessen Leitung und Fürsorge ich einen Theil meiner Bildung, und manche glückliche Folgen meines Schicksals verdanke"[161].

Dann aber waren es Vertreter der ersten Kreise, die Löhleins Musikunterricht genossen und die Widmungen seiner Werke entgegennahmen, junge Leute, die in Leipzig studierten[162] und in ihren Mussestunden die künstlerischen Seiten des Galanthomme pflegten.

Da ist zuerst zu nennen Graf Karl Heinrich August von Lindenau (1755-1842), der bei Löhlein Unterricht nahm. Er wurde mit Goethe als Student in Leipzig eingeschrieben und war hier Zögling des Goethefreundes E.W. Behrisch. Graf Lindenau wurde später Königlicher Reisestallmeister und Chef der Königlich Preussischen Gestüte und Marställe[163]. Weiterhin war Graf Christian Friedrich von Stolberg-Wernigerode (1746-1824), der später regierende Graf von Stolberg-Wernigerode während seiner Leipziger Studienjahre Löhleins Schüler und machte später seinem Lehrer, der ihm sein Op. 2 (Sonate con variate repetizioni 1768) widmete, durch eifrige Musikpflege alle Ehre[164]. Dieser Graf entstammte einer kunstsinnigen Familie, die mit dem Dichter Gleim sehr befreundet war.

---

158) Gerber a.a.O.
159) Christiane Löhlein a.a.O.
160) W.Kahl, Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810. Archiv f.Mw. No.3.1921.S.59.
161) Neuauflage der Klavierschule 1791. Vorbericht.
162) Erler a.a.O.
163) Biedermann a.a.O. I. S.228 ff.
164) Allg.Deutsche Biographie.

Ferner ist unter Löhleins Schüler zu zählen der Graf Karl Heinrich von Schönburg, den Erlers jüngere Matrikel der Universität Leipzig am 13. 7. 1772 verzeichnet. Von Löhlein wird er im Violinspiel unterrichtet worden sein, jedenfalls lautet die Dedikation der 1774 erschienenen Violinschule auf ihn als den ehemaligen Schüler.

Der Gräfin Christine von Werthern[165] (geb.von Globig 1759) ist als einer alten Löhleinschen Schülerin der zweite Band der Klavierschule von 1781 gewidmet. Christine v. Globig verheiratete sich 1777 mit dem preussischen Staats- und Kriegsminister und grand maître de la garderobe Joh. Georg Graf von Werthern.

Der Bemerkung des Abertschen Musiklexikons[166], dass Löhlein einer der bedeutendsten Lehrer des 18.Jahrhunderts gewesen sei, kann somit hinzugefügt werden,dass Löhlein zumindesten in Leipzig ein sehr gesuchter Lehrer gewesen ist. Von Familienmitgliedern unterrichtete er nur vom Jahr 1780 ab Friedrich Th. Löhlein, den Sohn des Pfarrers zu Buch am Forst[167]. - - -

Aber es war nicht nur der Einzelunterricht, der Löhleins Lehrfähigkeiten in Anspruch nahm,auch der Gedanke der "Akademie", des Liebhaberkonzerts, trat wieder in den Vordergrund. Es ist das zweite Mal in Löhleins Leben, dass wir bei ihm die Neigung bemerken, in pädagogisch-geselliger Weise mit Laien zu musizieren. Noch bevor 1775 aus Hillers Singschule die "Musikübende Gesellschaft" hervorging, die ja beim Ende des "grossen Konzerts" 1778 für dieses einsprang[168], errichtete Löhlein 1764 ein wöchentliches Liebhaberkonzert, "welches grösstenteils aus seinen Scholaren bestand", und sich bis zu Löhleins Abgang von Leipzig hielt[169]. In diesen Liebhaberveranstaltungen konnten zahlreiche Talente Löhleins zur Entfaltung gelangen. Gerber spricht davon, dass Löhlein alle Instrumente "blasende nicht ausgenommen" universal beherrscht und damit schwachen Spielern bei den Proben auf die Beine geholfen habe. Gingen Violinen der Teilnehmer entzwei, so war es wieder der vielseitige "Direktor", der Rat wusste und den Schaden heilte[170], da er sich auch "in der Sache ein wenig unterrichtet" hatte[171]. Für diese Dilettantenmusiken bei

---

165) E.H.Kneschke, Neues allgemeines deutsches Adelslexikon.... Leipzig 1859-70.
166) H.Abert, Illustriertes Musiklexikon Stuttgart 1927. Abschn. Löhlein.
167) Neustadter Schulchronik. (Nach einer Mitteilung v.T.Beck).
168) Dörffel a.a.O. S.9 f.
169) Grenser a.a.O.
170) Gerber a.a.O.
171) Violinschule. S.136.

Löhlein könnte dessen Op. 5 (1777): drei Konzerte für Cembalo mit Begleitung von Oboen, Hörnern und Streichquartett geschrieben sein, da die leichte Spielbarkeit des Soloparts wie auch der Begleitstimmen auf eine derartige Bestimmung des Werkes schließen lässt[172].

Haben wir nun so versucht, mit Hilfe der sehr knappen Nachrichten Löhleins Tätigkeit als Musiker und Musiklehrer in Leipzig näher zu beleuchten, so müssen wir jetzt noch einen Blick auf die Musiker werfen, die in Leipzig in den Jahren von 1763 - 81 länger geweilt haben.

Hiller wurde bereits erwähnt, nun müsste Doles an die Reihe kommen, wenn die Nachrichten über eine Fühlungnahme zwischen Doles und Löhlein uns nicht gänzlich im Stich liessen.Eher ist es möglich, ein Verhältnis Löhleins zu Hillers Schüler und späteren Lehrer Beethovens Chr.G. Neefe (1748 - 98) zu vermuten. Dieser weilte 1769 - 76 in Leipzig[173], anfangs um die Rechte zu studieren, er ging jedoch sehr bald zur Musik über. Sicher wird er Löhlein gekannt haben, wenn er ihn in seiner Selbstbiographie auch nicht erwähnt. Einige Geistesverwandtschaft als Komponist mit dem älteren Kollegen tut Neefe immerhin dadurch kund,dass er,wie Löhlein, eine Partita für Orchester, ein Klavierkonzert und Klaviersonaten geschrieben hat.

Joh. Friedr. Reichardt, der 1797 Löhleins Violinschule bearbeiten sollte, hat seinen Vorgänger wahrscheinlich nicht gekannt, denn sonst hätte er ähnlich wie Witthauer im Vorwort der Klavierschule der Bekanntschaft mit Löhlein Erwähnung getan. Auch die Notiz, in den "Briefen eines aufmerksamen Reisenden"[174], die für Reichardts Kritiklust sehr wohlwollend ausgefallen ist, klingt doch nicht gerade nach persönlicher Fühlungnahme.

Die Beziehungen Löhleins zu dem Homiliusschüler und nachmaligen Schüler Hillers, Daniel G. Türk (1750 - 1813), der 1772 nach Leipzig kam[175], müssen, wenn sie wirklich bestanden haben, nach den Bemerkungen, die Türk über Löhleins Klavierschule in seiner Anweisung zum Generalbass (1800) macht, sehr schlecht gewesen sein. Doch lässt sich ein Rencontre, dass diesen Äusserungen vorangegangen wäre, zwischen den beiden Männern auch diesmal nicht nachweisen.

---

172) F.J.Fétis, Biographie universelle des musiciens. T.V. Abschn.Löhlein. 1878, ... "et y (in den Liebhaberkonzerten) faisait exécuter beaucoup de morceaux de sa composition...."
173) J.Leux S.16.
174) J.F.Reichardt a.a.O.
175) H.Riemann, Musiklexikon. Abschn. Türk.

Vielleicht lag Löhlein nicht einmal sehr daran, über seine Person Nachrichten in Umlauf zu bringen, denn auch die theoretischen Werke vermeiden alles, was über das persönliche Leben ihres Verfassers etwas aussagen könnte. Allerdings sahen wir schon bei Burney, dass Löhlein zu den Musikern in Leipzig gehörte, deren Namen man dem Durchreisenden aufzählte. Der bedeutende Klavierspieler und Komponist J. W. Hässler (1774 - 1822) schreibt in seiner Autobiographie[176] über eine Reise, die er nach Leipzig im November 1773 unternahm: "Ich machte mich sogleich mit den Herren Hiller, Doles, Löhlein, Neefe und anderen vorzüglichen Tonkünstlern des öffentlichen Konzertes bekannt ....." Auch der junge J.G. Vierling (1750 - 1813), der auf der Rückreise von Berlin, wo er ein Jahr bei Kirnberger studiert hatte, nach Schmalkalden zurückreise, suchte Löhlein in Leipzig auf[177]. - - -

Das Löhleinsche Familienarchiv bewahrt Photographien von zwei Ölbildern, die nach der Familienüberlieferung Georg Simon Löhlein und seine Frau darstellen[178]. Das Original des männlichen Porträts soll auf der Rückseite die Inschrift getragen haben: "In memoriam fratris sui amatissimi se ipsum pinxit G.S. Löhlein 1763"[179].

Wir haben keinen Grund, an den Worten der Koenigschen Chronik zu zweifeln, dass Löhlein sich auch als Maler und Zeichner häufig und erfolgreich betätigt hat, selbst wenn das Bild des Mannes von der kunsthistorischen Forschung einer späteren Zeit als 1763 zugewiesen werden müsste. Hörten wir doch vorhin, dass Löhlein viele seiner Kompositionen selbst in Kupfer gestochen hat. Besondere Liebe hat er den Titelblättern von Op. 2 (sei Sonate con variate repetizioni) und Op.3 (sei partite,2.Sammlung) zugewandt. Das Titelblatt zu Op. 1 (sei Partite, erste Sammlung) stach der Kupferstecher D.A. Hauer[180], es zeigt das Wappen des gräflichen Geschlechts von Lindenau. In Op. 2 und 3 aber sehen wir Löhlein nicht nur in der Ausführung der Noten, sondern auch des Titelblattes selbst an der Arbeit. In Op. 2 hat er unter den Wortlaut des Textes und der Widmung ein ganzes Stilleben hingesetzt. Vor

---

176) W.Hässler in seiner Autobiographie in den 6 Sonaten 1778.S.6.
177) Karl Paulke, Joh.Gottfried Vierling (1750-1813). Arch.f.Mw. IV. 1922. S.442.
178) Photographien im Besitz von Herrn Minist.Rat.Löhlein in Lich, die der Arbeit beigegeben sind.
179) Siehe Anm.53. Brief des Pfarrers Friedrich Schmidt usw.
180) D.A.Hauer. Nach Thieme-Becker Allgem. Lexikon der bildenden Künste Leipzig 1923. Bd.XVI. Kupferstecher in Nürnberg (geb. 1734); vielleicht steht er mit der verschollenen Sonate, die nach den "Hamburger Unterhaltungen" in Nürnberg verlegt wurden, in Zusammenhang (?).

einem Clavecin liegt das fürstlich Stolberg-Wernigeröder Wappen zusammen mit einer Laute und einer Flöte, die mit Blumen geschmückt sind. Der Vermerk: "Intagliato dall' Autore" deutet auf die Ausführung von Löhleins eigener Hand hin. Das Titelblatt von Op.3 schmückt eine Vignette, die einen geigenden Spielmann zeigt, der unter einem Baum sitzend, einem Paar zum Tanze aufspielt. ---

Auf die Zusammenhänge zwischen Malerei und Musik hatte 1753 der Engländer Charles Avison in seinem "essay of musical expression" hingewiesen,auch in Hillers "Wöchentlichen Nachrichten" erschien im September 1768 ein Artikel über die Ähnlichkeit zwischen Musik und Malerei. Löhlein malerisch und musikalisch tätig, hatte zu diesen Fragen folgenden Beitrag zu liefern[181]:

> "Die Musik hat mit der Malerey einerley Grundsätze, diese verlangen auch, dass man die Farben so rein als möglich halte; sie müssen zwar wie die Intervalle auch gemischt werden, um den Übergang von einer Farbe zur anderen und Licht und Schatten, als die Seele der Malerey, zu bewürken: aber es sind gewisse Mezzetinten, die so delikat sind, dass das geringste Dunkele sie gänzlich verschmuzen würde. Man höre einmal eine Musik, wo der Komponist zuviel schmuzige Farben, das ist, Dissonanzen angebracht hat und sehe ein Gemälde, wo die Farben auch schmuzig, krell, ohne Ordnung und Wahl aufgetragen sind, und fühle selbst, wenn man anders fühlen kann!" - -

Dass Löhlein die holländischen Maler schätzte, entnehmen wir dem zweiten Bande der Klavierschule, wo er auf Seite 55 § 16 die Blumenstücke von (Jan?) Huysum rühmt.

Die Widmungen zu Op. 1 und 2 sind italienisch, die Vorrede an das Publikum zu Op. 3 ist französisch abgefasst. Wenn wir dazu noch die lateinischen und griechischen Zitate der Violinschule nehmen, so haben wir einen Beweis einer ganz respektablen allgemeinen Bildung, deren Grund unter der väterlichen Aufsicht in Neustadt gelegt sein mag. Dass Löhlein als Hörer Gellerts in dessen Fabeln und Aussprüchen Bescheid wusste, ist eine Selbstverständlichkeit. Aber auch in den anderen Wissenschaften war unser Künstler anscheinend zu Hause. So weiss er in der Violinschule von 1774 von dem berühmten "Naturkündiger Loewenhoek"[182] zu berichten, "der feststellte, dass im Raume eines Sandkorns 12000 Thierchen enthalten" seien; Löhlein verbindet damit einen Hieb gegen die "witzigen Stutzer", die ebenso viel Töne in einen Takt zwängen wollen. Exkurse ins Gebiet der Philosophie unternimmt Löhlein im ersten Band der Klavierschule von 1765[183], wo

---

181) Klavierschule. II. S.95 § 18.
182) Antony van Leeuwenhoek 1623-1723, niederländischer Zoologe. Entdecker der Blutkörperchen und Infusorien.
183) Klavierschule I. S.73.

er die Harmonie den "Stoff" und die Melodie die "Ausbildung" nennt. Die ausgetüftelte Menge "papierner Intervalle" nennt er höhnisch "musikalische Monaden", sicher in Anschluss an den Leibnizschen Terminus[184]. An einer anderen Stelle scheint Löhlein anlässlich einer Polemik gegen Abt Voglers aufklärerische Anmassung, die Summe der Harmonik zahlenmässig festlegen zu wollen, den Musiker ganz abzulegen und beginnt zu meditieren[185]:

> "Kein Sterblicher wird so vermessen seyn zu behaupten, alle die im unendlichen blauen Luftraume befindlichen Weltkörper auch mit dem allerbesten Fernglas, viel weniger mit dem blossen Auge übersehen zu können. Es giebt in der Welt Sachen, die uns dicht vor den Augen liegen, und dennoch hat es noch kein richtig denkender Kopf behauptet, sie alle mit zuverlässiger Gewissheit erkannt zu haben. Dieses kann man beynahe von allen menschlichen Känntnissen sagen, und derjenige irrt sich sehr, welcher glaubt; es seyn alle Künste und Wissenschaften gegenwärtig auf dem höchsten Gipfel der Vollkommenheit und ihrem Rückfalle nahe. Von manchen kann es wahr seyn, aber gewiss nicht von allen".

Das sind Worte, die schon an den Shakespeareschen Gedanken von den "Dingen zwischen Himmel und Erde" erinnern.

Wahrscheinlich vom Anfang des Leipziger Aufenthalts bis zum Jahre 1768 nannte sich Löhlein italianisiert L e l e i (s.schon Seite 29 und 37). Bei dem südlichen Ausdruck seines Gesichts, den das Porträt deutlich erkennen lässt, wird manchem Ahnungslosen gar nicht zum Bewusstsein gekommen sein, dass der Name Lelei eine Modeänderung war[186]. Wenn die "Wöchentlichen Nachrichten" auch 1769 ihn noch so nannten, so zeigt doch schon 1768 die Widmung von Op. 2 wieder die deutsche Form des Namens. Die Variante in einer Rezension der Allgemeinen Deutschen Bibliothek, in der Op. 6 von "l'Oehlein" besprochen wird, geht wohl nicht auf Löhleins Anregung zurück, sondern ist sicher auf einen Druckfehler zurückzuführen. Später stand Löhlein nicht an, sein Deutschtum zu bekunden, in der Vorrede zur Violinschule macht er den Unterschied zwischen "der ehrlichen alten deutschen Tracht" und dem "gelehrten Putze" der "alten todten und lebendigen Sprachen". Anderenorts verspottet er auch diejenigen, die beim Kauf von Violinsaiten auf ausländische Reklame hereinfallen[187]:

> "Manche haben ein grosses Vorurtheil für Titel, und glauben, wenn sie nur sogenannte romanische kaufen, so sind sie bewahret. Sie wissen aber nicht, dass man die meisten romanischen

---

184) Klavierschule I. S.83 § 3.
185) Klavierschule II. Einleitung.
186) In diesen Jahren erschien in Leipzig ein Magazin für italienische Literatur. -- Vgl. Kirchner, Zeitschriftenwesen Nr.2179.
187) Violinschule S.9 § 9.

Saiten in Deutschland macht, und dass auch öfters die würklich italiänischen Saiten sehr schlecht sind".

Es bleibt uns jetzt nur noch übrig, die kargen Nachrichten über Löhlein als Privatmann zusammenzutragen. Als einzig feststehende Tatsache hatten wir den Tod seiner ersten Frau 1761 in Jena verzeichnet. In Leipzig wird Löhlein seine zweite Frau kennen gelernt haben, deren Porträt angeblich von seiner Hand stammend auf uns gekommen ist (zwischen Seite 45 und 46).

Johanna Elisabeth Löhlein war am 25.12.1750 in Breslau als Tochter des Leinwandhändlers Noack geboren worden[188]. Ihr Vater flüchtete mit seiner Familie 1762 infolge der Kriegswirren nach Leipzig, wo er sich angesiedelt zu haben scheint. In welcher Kirche und an welchem Orte Georg Simon mit seiner jungen Frau getraut wurde, war bisher nicht festzustellen[189].

Das Leipziger Bürgerbuch verzeichnet ebensowenig wie das Adressbuch Löhleins Namen, doch kennen wir wenigstens seine Wohnungen ziemlich genau. Im Jahre 1767 wohnte er in dem Hause, das der Bäckerfamilie Bruckbacher 1700 - 1806 gehörte, Kleine Fleischergasse 19[190]. 1771 war er nach Salzgässchen 17 umgezogen in das heute noch erhaltene Haus des Dr.med.Pfannenschmidt[191]. Gegen Schluss der Leipziger Zeit um 1778 wohnte er Katharinenstrasse 9, im "Haus an dem Brunnen", "unweit der Zeitungs-Expedition", das dem Kramer G.L. Weiss gehörte[192], wohin Löhlein 1774 gezogen war[193].

Diese Strassen lagen alle nicht weit von dem alten Breitkopfschen Verlagshaus "Zum silbernen Bären" in der heutigen Universitätsstrasse. Wenn Löhlein dort etwas zu erledigen hatte, ging er wohl gleich zu Fuss hin und korrespondierte nicht erst. So kommt es, dass das für das 18. Jahrhundert sonst so aufschlussreiche Archiv von Breitkopf keine Briefe von Löhlein besitzt, von einer Quittung, die er selbst unterzeichnet hat, abgesehen. Dagegen verwahrt das Löhleinsche Familienarchiv den Briefwechsel zwischen

---

188) Koenigsche Chronik.
189) Kirchenbücher der Kirchen in Leipzig, Coburg und Neustadt.
190) Das Haus steht heute nicht mehr. Die Häuser "Fleischergasse 17-19" wurden 1906 durch die Durchführung der Grossen Fleischergasse südwärts nach dem Promenadenring zu abgerissen. Auskunft des Stadtarchivs Leipzig.
191) Leipziger Zeitungen von 1771. April. S.352.
192) Klavierschule, Dritte Auflage 1779. Vorrede u. Leipziger Zeitungen von 1776. 89 Stück. S.430.
193) Brief G.S. Löhleins an Joh.Fr. Löhlein vom 5.2.1774. "Ich habe in meinem neuen Logis, so ich auf Ostern beziehe, in der Kather(inen)-Strasse gerade das Haus bei dem Brunnen, eine schöne Stube nebst Alkoven hinterheraus."

Georg Simon Löhlein und seinem Bruder Joh. Friedrich aus den Jahren 1774 - 81. Berichten diese Zeilen auch nicht viel, was zur Bereicherung der Kenntnis über Georg Simon als Musiker beiträgt, so zeigen sie uns doch Löhlein den Menschen und seine Stellung zum praktischen Leben in hellem Licht.

Über Georg Simons Charakter gibt die Stelle Aufschlüsse, wo es heisst[194]: "Du kennst mich, ich poltere heraus und sage von der Leber weg,was mir am Herzen liegt,und dann ist alles wieder gut"; und etwas weiter vorher: "Mein Grundsatz ist: entweder was rechtes,oder garnichts".Ausser diesem bezeichnenden Geständnis machen Goldbeck und Gerber kurze Bemerkungen über Löhleins menschliche Eigenschaften. Goldbeck sagt: "Er hinterlässt den Ruhm eines biederen Mannes .....", einen anderen Wesenszug weiss Gerber hervorzuheben: "Er war mit einem Worte ein thätiger und beredter Mann".

Ein ganz anderer Mensch scheint der Bruder Joh. Friedrich[195] gewesen zu sein; die Briefe lassen erkennen, dass er seinem Titel "Oekonom" nicht nur in seinem Berufe Ehre machte,und dass er "die Gelehrsamkeit nach dem Geldcours" berechnete. Gleichwohl lebte er in besseren Verhältnissen als sein Bruder Georg Simon, der "sich alles mit der Hand verdienen" musste[196].

Ins Jahr 1778[197] haben wir eine Reise Georg Simons nach Neustadt anzusetzen, wahrscheinlich wollte er neben anderen Verwandten dort seine alte "gute Mutter" besuchen, die damals noch lebte.

Der Wohlstand von Vater Löhlein,des Neustädter Organisten, der 1765 starb, scheint die Kriegswirren nicht überdauert zu haben. Der Seufzer Joh. Friedrichs: "Haben wir auch von unseren Eltern nichts ererbet", lässt darauf schliessen[198].

Auch Georg Simon klagt (Gerber berichtet es vom "gutgehenden Unterricht" Löhleins): "Ich muss anfangen, ökonomisch wie Du, zu denken" und später: "aber so lebe ich immer en philosophe hoc est

---

194) Brief G.Simons an Joh. Friedrich vom 21.4.1774.
195) Joh.Friedr.Löhlein geb.30.Juni 1727.,Frh.v.Lichtensteinscher Verwalter, später in Mährenhausen und Pfaffendorf.
196) Brief G.Simons an Joh. Friedrich vom 5.Februar 1774. "Allein da ich alles mit meiner Hand verdienen und alle minutissima selbst kaufen muss, so wirst Du selbst einsehen, wie weit ich gehen kann."
197) Brief G.Simons an Joh. Friedrich vom 10.Oktober 1778. "Ich bin frisch und gesund in meinem Leipzig wieder angekommen ... Wir sind von Dir nach Coburg ganz hübsch eingeweicht worden. Und von Neustadt hierher bin ich etliche mal naß und trocken geworden."
198) Brief Joh. Friedrichs an G.Simon vom 24.April 1775.

pauper"[199]. - - -

Noch im selben Jahr, als G.S. Löhlein diese Worte schrieb, bewarb er sich erfolgreich um die Kapellmeisterstelle an der Marienkirche in Danzig. Allem Anschein nach sollte ein neuer, sorgloserer Lebensabschnitt für ihn beginnen.

5.) Danzig (bis zum 16.12.1781)

Aus dem Brief Joh. Friedrich Löhleins an seinen Bruder vom 12. 2.1781 spricht ehrliche Bestürzung über Georg Simons "Veränderung unterm 11.Jan.1781"; der Verwalter in Pfaffendorf hatte erfahren, dass die Abreise seines Bruders,des neu ernannten Kapellmeisters, nach dem fernen Danzig in nächster Zeit bevorstand. - -

Danziger Studenten, die in Leipzig G.S.Löhleins Schüler waren, hatten ihrem Lehrer den Aufenthalt in der alten Hansestadt, in der seit langer Zeit eine reiche Musikkultur blühte[200],besonders angenehm geschildert und ihm vermutlich erzählt, dass der bisherige Kapellmeister F.Chr. Mohrheim am 5.Oktober 1780[201] gestorben war.

Das selbständige Kapellmeisteramt an der Oberpfarrkirche zu St. Marien in Danzig war gut dotiert. Die Aussicht, endlich eine feste Stellung zu bekommen, war verlockend für Löhlein; auch sein geschäftstüchtiger Bruder meinte[202]:

> "Es ist allerdings eine ruhmwürdige und einträgliche Veränderung, das fixum ist ansehnlich und Deinen zeitherigen ungewissen Einnahmen vorzuziehen, auch sichere Rechnung zu machen, und also die damit verbundenen Accidenzien und Nebenverdienste desto sanfter einzunehmen".

Die Danziger Kapellmeister bekamen 600 Mark, nach zwei Jahren sogar 800 Mark Gehalt[203], dazu "die bey diesem Ampte gewöhnlichen Accidentien"; so hatte sich Löhlein 1780 beim Danziger Rat um die Stelle beworben mit dem Erfolg,dass ihm der Rat bereits am

---

199) Brief G.Simons an Joh.Friedrich v.8.Febr.1780 u.5.Febr.1774. "Meine Hinausreise wird wohl unterbleiben, denn ich muß anfangen, öconomisch wie Du zu denken... Hierbei folget auch Deine Obligation zurück,ich wollte wünschen, dass meine Verfassung so wäre,daß ich Dir Zahlung gar schenken könnte;aber so lebe ich immer en philosophe hoc est pauper. Doch würde ich mich versündigen, wenn ich über Not klagte."

200) Vgl. Herm. Rauschnings umfangreiche Musikgeschichte Danzigs. Siehe Anm.24.

201) Koenigsche Chronik.

202) Brief Joh. Friedrichs an G.Simon vom 12.Febr.1781.

203) Auskunft des Danziger Staatsarchivs.

20.12.1780 den neuen Posten übertrug unter der Bedingung, dass Löhlein die Stelle sofort antreten sollte. Doch scheint Löhlein nicht so schnell von Leipzig weggekommen zu sein, denn der Sekretarius Daniel August Pegelau schrieb ihm am 22.12.1780, dass "diese Stadt der baldigen Ankunft Ew.Wohl Edlen mit Vergnügen" entgegensehe[204]. Am 3.1.1781 befand sich Löhlein noch immer in Leipzig und von hier aus bat er um einen Reisezuschuss, den der Rat ihm in Höhe von 50 Dukaten Spezies alsbald bewilligte. Sie wurden ihm Anfang März in Danzig ausgezahlt. Da aber sein Umzug und der Transport seiner Instrumente recht teuer gewesen war, erbat er am 19.3.1781 einen weiteren Zuschuss. So liess ihm der Rat Ende März weitere 25 Dukaten auszahlen[205]. Der jetzt allgemein anerkannte Name Löhleins mag diese Freigebigkeit des Rats veranlasst haben.

Die Reise nach Danzig im Frühjahr 1781 gestaltete sich sehr schwierig. Der Weg Löhleins und seiner Frau führte durch die Provinz Posen, wo die Warthe infolge des Eisganges aus den Ufern getreten war. Ganz erschöpft kam der 56jährige Kapellmeister Löhlein in seiner neuen Heimat an. Trübe wie die Reiseerlebnisse waren auch die ersten Eindrücke im alten Danzig. Löhleins Amtswohnung "An der Pfarrkirche" war in einem so verwahrlosten Zustande, dass er sie erst nach längerer Zeit beziehen konnte. Selbst in seiner neuen Tätigkeit, der Kirchenmusik, deren unter seinen Vorgängern notwendig gewordenen Verbesserung er tatkräftig in die Hand nahm[206], hatte er mit Unerfreulichkeiten zu kämpfen. Entsetzt war er über die handwerksmässige und unkünstlerische Einstellung der Ratsmusiker und Zunftmusiker, mit denen er zu tun hatte[207]. Trotz allem geriet aber die von ihm geleitete Aufführung der Kürmusik[208], der Musik zu dem kirchlichen Festakt bei der alljährlichen Neuverteilung der Ratsämter, die eine der repräsentativen Obliegenheiten des Kapellmeisters an St. Marien war, am 13.März aufs beste. Der Rat überreichte Löhlein als Erkenntlichkeit dafür ein Geschenk von 35 Fl.

Fand Löhlein bei den zünftigen Musikern mit seinen Verbesserungen kein Verständnis, so suchte er wie früher in Leipzig jetzt die Liebhaber Danzigs mit dem Gedanken der Gründung eines wöchentlichen Liebhaberkonzerts zu gewinnen.

In Danzig gab es am Ende des 18. Jahrhunderts eine für die

---

204) Koenigsche Chronik.
205) Danziger Staatsarchiv.
206) Rauschning a.a.O. S.373.
207) Koenigsche Chronik. Vgl. auch die Schilderung der kirchenmusikalischen Zustände in Danzig gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch Rauschning. S.379 ff.
208) Danziger Staatsarchiv.

Verhältnisse der Stadt sehr grosse Anzahl von verschiedenen Konzertunternehmen[209]. Diese Zersplitterung wollte Löhlein beseitigen, als er sich in den "Wöchentlichen Danziger Anzeigen" mit einem Aufruf, den man bei Rauschning (S.374) nachlesen kann, beim Publikum einführte. Wie schon Hiller in Leipzig mit seiner Singschule (s.S.39) das Interesse der Musikkreise auf das Vokale richten wollte, beabsichtigte jetzt auch Löhlein, in dieser Richtung die vorwiegend instrumentalen Programme der Liebhaberkonzerte zu beeinflussen. So sollten "zur Aufmunterung des Gesanges, öfters Oratorien, Cantaten, Chöre, Duetten, Arien und Scenen etc. von Hassen, Graun, Händel (dessen Namen Löhlein hier das erste Mal ausspricht!) gegeben werden". "12 gute Violinen, 2 Bratschen, 1 Violincell (!), 1 Violon,Hörner und Flöthen" sowie "ein Silbermannsches Clavecin und Pianoforte zu Doppelconcerten[210]" standen den Teilnehmern der Konzerte in der Wohnung des neuen Kapellmeisters, der "bisweilen mit einem neuen Clavier-Conzert" aufzuwarten versprach, zur Verfügung.

H.Rauschning, der Chronist der Danziger Musikverhältnisse[211], nimmt an, dass Löhleins "Cantate zum Anfange eines Konzerts" mit dem Untertitel "Auf die Wiederkunft des Winters", von der sich nur das Textbuch erhalten hat, für den Beginn des von Löhlein geplanten wöchentlichen Konzerts geschrieben sei. Gleichfalls in die Danziger Zeit ist die von Löhlein komponierte Musik für den ersten Pfingstfeiertag (wahrscheinlich 1781) zu setzen, von der wiederum nur das Textbuch Kunde gibt. Von sonstigen Kompositionen, die noch in Danzig entstanden sein könnten, ist nichts bekannt.

Löhleins regelmässige Tätigkeit als Kirchenmusiker bestand darin, dass er in der Marienkirche den Chor leiten und in den Nebengottesdiensten die kleine Orgel spielen musste[212]. Bei dem Dienst in der kalten Kirche holte er sich eine Erkältung nach der anderen, hinzu kam, dass er das rauhe Klima in Danzig überhaupt schlecht vertrug[213]. Die Brustwassersucht, die zu einem Lungenleiden hinzutrat, warf ihn auf das Lager, von dem er nicht wieder aufstand. Er starb kinderlos am 16.Dezember 1781 nach nur 7monatigem Aufenthalt in Danzig; im Tode soll er noch seine frische

---

209) Rauschning a.a.O.
210) Ein Arrangement des Löhleinschen Quatuor Op.VI für 2 Cembali liegt handschriftl. erhalten auf der Dresdener Landesbibliothek.
211) Siehe Anm.21.Die erste Kantate ist aber in Breitkopfs Druckbüchern schon 1778 erwähnt!
212) Brief Otto Krieschens-Danzig an E.Herold-Neustadt vom 15. 5. 1927, der Inhalt wurde mitgeteilt von E.Herold.
213) Koenigsche Chronik.

rote Gesichtsfarbe behalten haben. Am 2. Januar 1782 wurde er in der Marienkirche, die auch die sterblichen Überreste des grossen Organisten Paul Siefert (1586 - 1623) birgt, unter dem Stein 393 (ohne Inschrift) beigesetzt[214]. Es ist das Grabmal, das der Besucher der Marienkirche unweit der grossen Orgel zu suchen hat, wenn er rechts von der Bibliothek aus den Kirchenraum betritt. Grenser erzählt, dass die Leipziger Künstler, die Löhlein kannten, den Hintritt des Danziger Kapellmeisters betrauerten.

Löhleins Witwe machte am 14. März 1782 "Schicht und Teilung der Güter"[215], dabei behielt sie nicht nur die Hälfte des Gutes in Höhe von 270 Fl., sondern die Geschwister des Toten, der uns schon bekannte Joh. Friedrich Löhlein, Margarethe Johanna Elisabeth Löhlein, und die Schwägerin Charlotte Wilhelmine Löhlein, Witwe des Pfarrers zu Buch am Forst, traten der Schwägerin in Danzig ihre andere Hälfte der Erbschaft in der gleichen Höhe von 270 Fl. ab. Georg Simons Mutter, Rosina Löhlein, war zu dieser Zeit schon nicht mehr unter den Lebenden; sie war im Alter von 83 Jahren am 30. Dezember 1781 gestorben, also 14 Tage nach dem Tode ihres berühmten Sohnes. Dagegen überlebte Elisabeth Löhlein geb. Noack ihren Mann um 36 Jahre. Sie heiratete zum zweiten Mal am 16. September 1784 den Danziger Kaufmann George Wilhelm Koenig, einen Ahnen des Literarhistorikers Robert Koenig (1828 - 1900), des Verfassers der auf diesen Seiten so oft zitierten Koenigschen Chronik. - - -

Als Löhlein 1781 fern von seiner fränkischen Heimat in Danzig starb, ging die Musik der galanten Zeit, die nach Joh. Sebastian Bachs Riesenerscheinung gleichsam ein Atemholen gewesen war, ihrem Ende zu. Im Norden bereitete nur der grosse Neuerer C.Ph.E. Bach die klassische Kunst vor, die meisten Kräfte aber vereinigten sich im Süden Deutschlands, um von dort aus allmählich alle bis dahin leuchtenden Sterne in der Musik des Jahrhunderts erbleichen zu machen.

Joseph Haydn stand schon 1781 auf der Höhe seines Ruhmes, Mozart erlebte in diesem Jahre die Erstaufführung seines "Idomeneo", in Bonn aber lernte um dieselbe Zeit der neu angestellte Vizehoforganist Neefe seinen elfjährigen Schüler Ludwig van Beethoven kennen.

Georg Simon Löhleins Wirken fällt noch in die Zeit vor den Grosstaten der Wiener Klassiker. In welcher Weise Altes und Neues in seinem Lebenswerk zum Ausdruck kam, soll auf den folgenden Seiten angedeutet werden.

---

214) Danziger Staatsarchiv.
215) Ebenda.

II

Georg Simon Löhleins Lebenswerk

Löhleins Kompositionen

Zu früh verdunkelte der Erfolg der theoretischen Schriften Löhleins den Ruhm ihres Verfassers als Komponisten. So ist der Eindruck, als wäre Löhlein von vornherein ein Theoretiker gewesen, der nur nebenbei ein wenig komponierte, in manche zeitgenössische und spätere Berichte über Löhleins Persönlichkeit eingegangen. Im Schreiben an den Danziger Rat nennt sich Löhlein selbst "Komponist und Schriftsteller", wobei die Voranstellung des Wortes Komponist zu beachten ist. Goldbeck[1] kennt Löhlein noch ebensogut als Komponisten wie als Theoretiker, ihm folgen Forkel[2] und Cramers Magazin[3] in ähnlicher Würdigung. Wahrscheinlich ist es zum ersten Mal der Freiherr v. Eschstruth[4] gewesen, der Löhleins Verdienste als Pädagog höher stellte, dieser Auffassung folgte Gerber[5] mit der etwas wegwerfenden Bemerkung: "An praktischen Klaviersachen hat er seit 1766 sechs Werke selbst radiert, die, seitdem er aufgehört hat, Schüler zu ziehen, vermutlich ausgedient haben". Von nun an rechnet Löhlein bis in die Neuzeit unter die Theoretiker, dessen praktische Werke "vergessen" sind. An diesem "Vergessen" ist nicht zuletzt die Unselbständigkeit der Musiklexika des 19. Jahrhunderts in der Sichtung des Stoffes schuld. Meist ist Gerber für das 18. Jahrhundert als einziger Berichterstatter benutzt worden. Erst Fürstenau[6] und natürlich Eitner[7] finden wieder eigene Worte für Löhlein als Komponisten. Es hiesse aber Löhlein den Musiker einseitig betrachten, wollte man seine praktische Tätigkeit, die, wie angedeutet wurde, ziemlich vielseitig war, gänzlich vernachlässigen und nur von seinen theoretischen Schriften reden. Später wird sich ergeben, dass dem Theoretiker Löhlein auch von einer gewissen praktischen

---

1) J.F.Goldbeck, Literarische Nachrichten von Preussen. 1783. Bd. 2. S. 190.
2) J.R.Forkel, Musikalischer Almanach 1783.
3) C.F.Cramer, Magazin für Musik. Hamburg 1783. S. 191.
4) H.A. Frhr.v.Eschstruth, Musikalische Bibliothek. Marburg und Giessen 1784. S. 31.
5) E.L.Gerber, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig 1790. Sp. 816.
6) Abschnitt Löhlein in der Allgemeinen Deutschen Biographie.
7) R.Eitner, Quellenlexikon. Bd. VI. S. 200.

Seite beizukommen ist, nämlich da, wo Gedankensprünge und Lücken in seiner Darstellung durch überzeugende praktische Beispiele überbrückt werden.

Es kann zwar keinem Zweifel unterliegen, dass G.S. Löhleins theoretische Werke, von heute aus gesehen, weitere Kreise zogen als seine kompositorischen Arbeiten. Doch ist zu bedenken,dass so manche Komposition von ihm der Reihe seiner theoretischen Schriften vorangeht,dass also die kompositorische Tätigkeit die theoretischen Darlegungen gewissermassen unterbaute. Deshalb wollen wir uns den Angaben des Riemannschen Musiklexikons und seiner Vorgänger, die den Komponisten Löhlein mit dem Stempel "wenig bedeutend" versehen, für kurze Zeit entwinden, und versuchen, Löhleins vergessene Klänge aus seiner Zeit zu verstehen und Löhlein als Komponisten in der Stellung zu der Musik seiner Zeit in grossen Zügen darzustellen. Gerade in unseren Tagen mit ihrem starken Verständniswillen für die Musik des 18. Jahrhunderts ist dies besonders berechtigt.

Zwei Jahre vor dem Erscheinen der Klavierschule 1765 haben wir den ersten Nachweis einer Löhleinschen Komposition; sie war zur Festmusik anlässlich der Friedensfeier der Universität Jena geschrieben und sicher nicht der erste Versuch gewesen, denn zu den Pflichten der Leitung des Collegium musicum, die Löhlein seit 1761 innehatte, gehörte auch, wie wir sahen, die Gelegenheitskomposition. Vielleicht ist auch die in der Klavierschule erwähnte Passionskantate aus der Jenaer Zeit früher als 1763 anzusetzen. In Leipzig beginnt dann,wie geschildert, eine rege Tätigkeit der Löhleinschen Muse. Vor 1765 hören wir hier von einer weltlichen Kantate und einer Partita für Orchester, von beiden Werken sind bisher nur die Anfangstakte nachzuweisen. In dieselbe Zeit fällt noch ein erhaltenes Cembalokonzert. Merkwürdigerweise beginnt nach dem Erfolg der Klavierschule ein neuer Aufschwung der Gestaltungskraft Löhleins; von 1766 an erscheinen ja auch seine Kompositionen in selbständigen Sammlungen, während sie früher im Breitkopfschen Magazin von 1765 einen Unterschlupf gefunden hatten.

Es sind vornehmlich Instrumentalformen, in denen meist das Klavier die Hauptrolle spielt, die uns von Löhlein überliefert sind: Sonaten,(Partiten), Konzerte für Klavier, Klaviertrios, ein Klavierquartett (nicht mehrere, wie Riemann im Lexikon schreibt), Violinduette und ein Divertissement. An Vokalformen können wir hauptsächlich 7 Lieder erwähnen. Leider hat sich von den 5 Kantaten und dem einen Oratorium aus Löhleins Feder nur zu einem Stück die Musik erhalten,von den übrigen kennen wir nur die Textbücher.

Die letzte erhaltene Kantate wies Eitner[8] in Brüssel nach; eine Anfrage ergab jedoch, dass sich das Werk nicht mehr dort befindet. Die Kantate soll für Sopran und Pianoforte geschrieben gewesen sein. - - - Löhleins Tätigkeit als Komponist fällt in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, in die Zeit des neuerblühten Instrumentalstils. Dieser neue Stil steht im Gegensatz zur alten Schreibweise, die im Polyphonen wurzelte. Der Hauptunterschied zur alten Musik liegt in der anderen Gestaltung der Melodik, die, nicht mehr in allen Stimmen gleichmässig wirksam, jetzt von der Oberstimme aus die Komposition bestimmt[9]. Für die Klavierkompositionen wirkt sich der neue Stil so aus, dass jetzt die rechte Hand des Spielers die Hauptarbeit zu leisten hat, während die linke Hand meist nur begleitet. Die Technik der alten "Galanteriestücke", denen die "gearbeiteten" Stücke gegenüber stehen, erobert sich die Instrumentalmusik.

Zwei Schulen sind es, die allgemein in der Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts voneinander geschieden werden; die norddeutsche oder Berliner Schule mit Meistern wie Nichelmann (1717 - 62), Schaffrath (1709 - 63), und auch C.Ph.E. Bach bis zu seinem Weggange von Berlin (1767), und die süddeutsche oder Wiener Schule unter der Führung von G.Chr. Wagenseil (1715 - 77)[10]. Beide Schulen schreiben Konzerte und Sonaten für Klavier, zwei Formen, die sich gegenseitig beeinflussen. Um 1730 steht das Konzert an der Spitze der Instrumentalformen[11], mit der Satzfolge schnell - langsam - schnell festigt es den Grundriss der zyklischen Instrumentalformen besonders in Norddeutschland. Gegen Ende des Jahrhunderts wird der Einfluss der Sonate wichtiger, und zwar der des ersten Satzes der Sonate. Der "Sonatenform", die besonders von Mozart ein bestimmtes Gesicht bekommen hat, unterwerfen sich dann Konzert, Sinfonie und Quartett[12].

Der dreiteiligen Form des ersten Sonatensatzes mit Exposition, Durchführung und Reprise, die von D. Scarlatti vorgebildet wurde[13], bemächtigen sich die norddeutschen und süddeutschen Komponisten in der Weise, dass der Norden einen einheitlichen Affekt im

---

8) R.Eitner, Quellenlexikon.
Wortlaut Eitners: "Cantate f. Sopran mit Pfte. mit Lelei gez." Die Titel der in Brüssel vorhandenen Kompositionen Löhleins teilte freundlicherweise Prof. van den Borren mit.
9) C.Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Leipzig 1906. S.18.
10) H.Abert, Joseph Haydns Klavierwerke. Z.f.M. II. S.555.
11) A.Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts. Leipzig 1905. S.6.
12) H.J.Moser, Geschichte der deutschen Musik. 2 I. S.321. Stuttgart und Berlin 1923.
13) O.Klauwell, Geschichte der Sonate. Köln-Leipzig 1899. S.42.

ganzen Satz zu bewahren sucht, während der Süden den Wechsel der Gedanken bevorzugt. In Norddeutschland wird daher der Sonatensatz aus einem thematischen Keim entwickelt, das Anfangsthema bestimmt einheitlich den Gefühlsverlauf. Im Süden führt die Forderung nach phantasievollem Wechsel zur Aufstellung eines inhaltlich und formal kontrastierenden zweiten Themas in der Exposition, einer Zweiheit im Sonatensatze, die nach der Durchführung in der Reprise wieder aufgenommen wird.

Wie Sonate und Konzert zur gegenseitigen Verschmelzung hindrängten, so gingen auch die norddeutsche und süddeutsche Kompositionsart nicht starr nebeneinander her. Dafür sorgten schon die Virtuosen aller Gegenden, die, von Stadt zu Stadt reisend, ihre Werke zu Gehör brachten und dabei die Anregungen ihrer Gastgeber aufnahmen und weitertrugen. In dieser Machtprobe zwischen den beiden Ausdrucksrichtungen trug schliesslich die Wiener Schule den Sieg davon.

Wenden wir uns nach dieser allgemeinen Einleitung unserem G.S. Löhlein wieder zu, so sehen wir diesen in den Jahren 1763 - 81 in Leipzig, dem Orte des "Grossen Konzerts", dem Einfluss dieser beiden hauptsächlich skizzierten Richtungen, die von Norden und Süden her einwirken, ausgesetzt. Da wir Löhleins Lehrer nicht kennen, sind wir gezwungen, allgemeine Begriffe wie norddeutsch und süddeutsch für die Würdigung der Stellung Löhleins als Komponist anzuwenden.

Die uns bekannten Musiker, mit denen er im Laufe seines Lebens zusammengekommen ist, scheiden meist als Vorbilder für seine Klavierkompositionen der ersten Zeit aus. E.W.Wolf, in Jena Löhleins Vorgänger, wird seinen Nachfolger bestenfalls praktisch eingearbeitet haben. Als Klavierkomponist debütierte Wolf zur gleichen Zeit wie Löhlein, nämlich 1765[14] mit den nicht mehr vorhandenen Sonaten für Klavier. Und Wolfs erste Cembalokonzerte erschienen erst 1777, also 12 Jahre nach Löhleins erstem Cembalokonzert im "Musicalischen Magazin"[15]. Auch Chr.G.Neefes Klavierproduktion beginnt in Leipzig erst 1768[16]; Türk und Reichardt dürften gleichfalls 1765 noch nicht massgeblich gewesen sein. Ferner scheidet Doles als Autorität für die Klavierkompositionen aus. Dagegen ist die Möglichkeit einer Beeinflussung Löhleins als Klavierkomponist durch J.A. Hiller nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Eine Ähnlichkeit zwischen der Ausdrucksweise Löh-

---

14) J.Brockt, E.W.Wolf Leben und Werke. Diss.Breslau 1927. S.47.
15) Siehe nächste Seite.
16) J.Leux, Christian G.Neefe. Diss. München 1922. Thematischer Katalog.

leins und der Hillers, der ja schon 1762 Klaviersonaten geschrieben hatte, besteht; vermutlich hat Löhlein diese Hillerschen Sonaten gekannt. Auch wissen wir, dass in den in Leipzig erschienenen Sammlungen von Instrumentalstücken, die vornehmlich Hiller herausgab, die norddeutschen Komponisten hinter den Österreichern zurücktraten[17].

So fassen wir Löhlein denn als einen der vielen Vermittler im 18. Jahrhundert auf, Vermittler, die Anregungen, wie sie gleichsam in der Luft lagen, auffingen, in sich verarbeiteten und dann weitergaben an Grössere und Grösste, die berufen waren, Formentypen für lange Zeit durch ihre Persönlichkeit festzulegen.

Soweit wir sehen, herrscht in der Reihe der Löhleinschen Kompositionen für Klavier anfangs die S o n a t e vor. Von dieser Form hat Löhlein drei Arten gepflegt:

1.) die Form der reinen Klaviersonate,
2.) die Form der Partite,
3.) die Form der Sonate mit veränderten Wiederholungen.

Die reinen Klaviersonaten, von denen Löhlein nur zwei geschrieben hat, verzeichnet beide Breitkopfs "Musicalisches Magazin in Sonaten, Sinfonien, Trios und anderen Stücken für das Klavier bestehend" (1765). Bei der ersten dieser Sonaten fehlt der Name des Komponisten, doch enthält ein handschriftlicher Sammelband in Wolfenbüttel (unter der Signatur Vogel 310) dieselbe Sonate mit Löhleins Namen.

Beide Sonaten im Breitkopfschen Magazin, deren Anfangsthemen sich im thematischen Verzeichnis (s. Anhang II) befinden, weisen dadurch, dass jeder Satz nur von einem Thema bestritten wird, ganz und gar nach Norddeutschland. Die Sätze in der Anordnung schnell - langsam - schnell sind überschrieben bei der ersten Sonate in C-Dur:

Vivace e fiero ($^3/_4$)
Allegretto innocentemente ($^2/_4$)
Scherzo allegro (3/8)

bei der zweiten Sonate in C-Moll:

Moderato ($^2/_4$)
Alla Siciliana (6/8)
Allegro scherzando (2/4)

Dieselbe Dreiteilung findet sich auch in den Sätzen selbst, es handelt sich also um die von O. Klauwell so genannte "potenzierte Dreiteiligkeit"[18] der Sonaten Norddeutschlands und C.Ph.E.Bachs.

---

17) J.Leux a.a.O. S.29.
18) O.Klauwell a.a.O. S.47.

Die drei Teile des Satzes sind Exposition, Durchführung und Reprise, die in der Weise aufeinander folgen, dass die Exposition den ersten Teil des Satzes von der Tonika zur Dominante (in der Sonate in Moll zur Parallele) führt. Nach dem Doppelstrich erscheint das Anfangsthema in der Dominante und leitet die Durchführung ein. Nach der Durchführung erfolgt die Reprise wieder auf der Tonika bis zum Ende.

Diesen Aufbau zeigen nicht nur die ersten Sätze dieser beiden Sonaten aus dem Breitkopfschen Magazin, sondern auch die dreiteiligen Mittelsätze (bei der Sonate in Dur in der Subdominante und bei der Sonate in Moll in der Parallele stehend) und der Schlussatz der Sonate in C-Moll; der letzte Satz der Sonate in C-Dur hat Rondoform. - - - -

Gleichfalls von norddeutschem Geist diktiert ist die "Sonata a Cembalo concertato e Violino o Flauto" (G-Dur) aus dem "Musicalischen Magazin".

Sie stellt sich bei näherem Ansehen als eine Weiterbildung der Form der Triosonate heraus, bei der nur der eine Violinpart auf die Oberstimme des Klaviers übertragen ist. Diese Ausführungsart einer triomässig angelegten Komposition stellt nach H.Mersmann[19] eine Vorform der Violinsonate dar. An die alte Triosonate erinnern bei Löhlein noch die fugenartigen Einsätze der Violine (Flöte); die spätere Violinsonate kündigt sich an in der durchgehenden Anwendung der norddeutschen Sonatenform innerhalb der Sätze und durch den Wechsel der Sätze schnell - langsam - schnell. Damit ergibt sich auch für uns die Berechtigung, das Werk im Anschluss an die norddeutschen Klaviersonaten Löhleins zu besprechen. Die einzelnen Sätze dieser Sonate sind charakterisiert als:

Allegro (4/4)
Amoroso poco Andante (3/8)
Vivace (3/4)

Was Löhlein selbst im Titel dieser Sonate nicht aussprach, fügte sein Kritiker in den "Neuen Zeitungen von gelehrten Sachen"[20] hinzu, der sich nicht durch die kontrapunktische Aufmachung der beiden Oberstimmen (Violine und rechte Hand des Klavierspielers) irre machen liess und meinte: " ..... Hierauf folgt eine Sonate fürs Clavier, die mit einer Flöte oder Violine begleitet werden muss, vom Herrn Lelei...., sie ist ganz im Grauischen Geschmack". Was uns an diesen Worten besonders interes-

---

19) H.Mersmann, Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland. Archiv f.Musikw. II. 1919 - 1920. S.101.
20) Februar 1764. S.95.

siert,ist, dass die Flöte oder Violine nach Ansicht des Rezensenten, der den Ausdruck "Cembalo concertato" auf seine Weise auslegte, das Cembalo begleiten muss. Dieser Gedanke führt uns noch einen Schritt von der Triosonate weg und der Zwischenform zwischen Triosonate und Violinsonate zu, die sich als Klaviersonate mit Begleitung einer Violine (ad libitum) präsentiert. Dass der Rezensent Löhleins Sonate der "Graunischen" Geschmacksrichtung zuweist, kommt dann weniger auf das Konto der Ähnlichkeit zwischen dem Löhleinschen Werk und den Triosonaten des konservativen Berliner Meisters Joh.Gottl. Graun (1698 - 1771), als auf das des allgemein norddeutschen Charakters in der Sonate des Leipzigers Löhlein.-- Die "Hamburger Unterhaltungen" zeigten im September 1767 (S.807 unter: "Vermischte Nachrichten die schönen Künste betreffend. Musik: Nürnberg") ein anscheinend ähnliches Werk Löhleins wie die eben betrachtete Sonate an (vielleicht dasselbe? s. oben Seite 34, Anm. 142 im biographischen Teil): " ..... eben daselbst ist vor kurzem gestochen: Collection Recreative de Pieces de clavecin concertantes (!) avec la Flute traversiere ou le Violon etc. 3. me Couple par Mr. B. Kehl (?) et G. S. Lelei. 6 B. quf."

Von dem Verbleib des Werks fehlt bis jetzt jede Kunde, deshalb sei wenigstens die Kritik der "Unterhaltungen" darüber angezeigt: "..... die zweyte Sonate ist von Herrn Löhlein ebensogut gearbeitet, und voll artiger Nachahmungen, vielleicht aber nicht immer original genug. Das letzte Allegro hat uns vorzüglich gefallen. Ein paar merkliche, aber geringe Druckfehler brauchen wir nicht anzuzeigen". ---

Liessen die Sonaten Löhleins im Breitkopfschen "Musicalischen Magazin" keinerlei Zweifel über die Zugehörigkeit ihres Verfassers zur Berliner Schule aufkommen, so zeigt die zweite Art der von Löhlein gepflegten Klaviersonaten, die P a r t i t e n (Op. 1 u.3 in 2 Sammlungen zu je 6 Stück),schon ein anderes Bild. Zunächst bedarf die hier vollzogene Identifizierung von Sonate und Partite einer kurzen Rechtfertigung.

Bei dem Worte Partite stellt sich bei uns augenblicklich die Vorstellung einer suitenhaften Reihe von Tanzstücken im Sinne Joh.Seb.Bachs ein. "Partite" war aber im 18.Jahrhundert,dem Jahrhundert der Gärung und Neuformung, eine recht wandlungsfähige Bezeichnung.So hörten wir,dass Löhlein eine Partita für Orchester geschrieben hatte, nach Dörffels[21] Angabe ein Orchesterstück,das

21) Geschichte der Gewandhauskonzerte. Leipzig 1884. S.10. Anfang der Partita Löhleins im Them.Verzeichnis. Dazu siehe auch den Nachtrag.

(wie heute ein grosses zyklisches Orchesterwerk am Ende eines Sinfoniekonzerts) am Schluss eines Gewandhauskonzertes zu erklingen pflegte. Löhleins Partita von 1764 ist nicht mehr erhalten, jedoch gibt es ein ungedrucktes Stück derselben Gattung von Christian Gottl.Neefe aus dem Jahre 1774. Diese Neefesche Partita ist ein Zwischending zwischen Sinfonie und Partita[22], die ersten drei Sätze Allegro di molto, Andante und Minuetto sind dreiteilig und zeigen das Eindringen der Sonatenform. Die letzten Sätze Angloise und Polonaise scheinen auf das Divertimento und die Cassation zu deuten.

Von Jos. Haydn ist bekannt, dass er seine Klaviersonaten zwischen 1760 und 1770 Partiten nannte[23], ein weiterer Beweis für die Vieldeutigkeit des Ausdrucks Partite in dieser Übergangszeit. Besonders die kleineren Meister scheiden noch nicht streng alte Partita und neue Sonate,so kommt es auch vor,dass der Name Sonate für eine Reihe von Tanzstücken angewandt wird; also genau das Gegenteil zu der Art, wie Haydn verfuhr.

Es gilt nun unter den zahlreichen verschiedenen Mischformen zwischen Partite und Sonate, den Partiten G.S. Löhleins einen annähernd festen Platz anzuweisen.

Der erste Eindruck der Löhleinschen Partiten ist sonatenhaft, denn die erste Nummer jeder Partite stellt sich als ein unverfälschter Sonatensatz heraus. Deshalb, und weil hier die Sonatenform bei Löhlein nach den norddeutschen Sonaten im Breitkopfschen Magazin von neuem Geist beeinflusst ist, möge die Betrachtung der Partiten Op.1 und 3 an dieser Stelle, also noch vor den Sonate con variate repetizioni (Op.2 1768) stattfinden.

Den Namen Partite rechtfertigt bei Löhlein die Reihung von Tanzstücken hinter dem einleitenden Sonatensatz, der von der Partite der Vergangenheit aus betrachtet, an die Stelle des alten Praeludiums getreten ist. Die Tanzsätze aus der Sonate entfernt und damit die bekannte Dreiheit der Satzfolge angebahnt zu haben, ist das Verdienst C.Ph.E. Bachs.

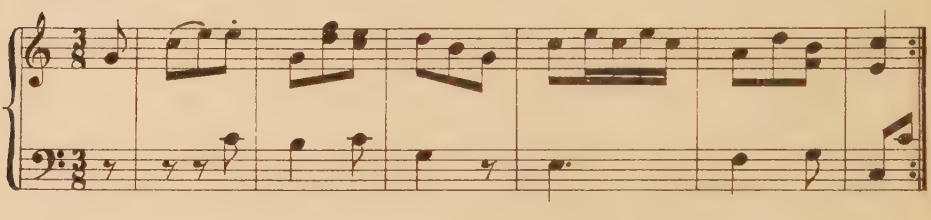
Gegen den Namen Partite spricht die Einführung des "affektuösen" Mittelsatzes, in unserer heutigen Ausdrucksweise des "langsamen Satzes" in zwei Partiten (I 4 und II 4). Dann aber die Tatsache, dass die zweiten Sätze jeder Partite in der Subdominante oder Parallele geschrieben sind, womit sie sich als echte Mittelsätze der Sonate zu erkennen geben, denn die Partite verlangt von ihren Sätzen Beibehaltung der gleichen Tonart.

---

22) J.Leux a.a.O. S.202.
23) H.Abert a.a.O.S.554.

Die zeitgenössische Kritik[24] war mit dem Ausdruck Partite für Löhleins Op. 1 und 3 nicht ganz einverstanden. Man sagte "Sonaten oder Parthien" oder "sei partite, wie er sie nennt", als man Löhleins Kompositionen begutachtete.

Ausser dem Einleitungssatz und dem zweiten Satz weist jede Partite drei Tänze auf. In diesen Tanzsätzen wendet Löhlein in Op. 1 und 3 folgende Typen an: Menuett (11 mal), Polonoise oder "Alla polacca" (10 mal), Gavotte mit Minore (1 mal), Rigaudon (Rondeau) (1 mal), Allemande presto (Rondeau; 1 mal), Angloise (1 mal) und Suaboise (1 mal). Dieser letzte Tanz wird wohl mit dem französischen Worte souabois = schwäbisch zusammen zu bringen sein. Es ist ein Tanz im Dreivierteltakt mit unverkennbar "ländrischem" Einschlag:

PII 1

Ähnlich angelegte Teile zu 6 Takten werden hier sechs Mal wiederholt.

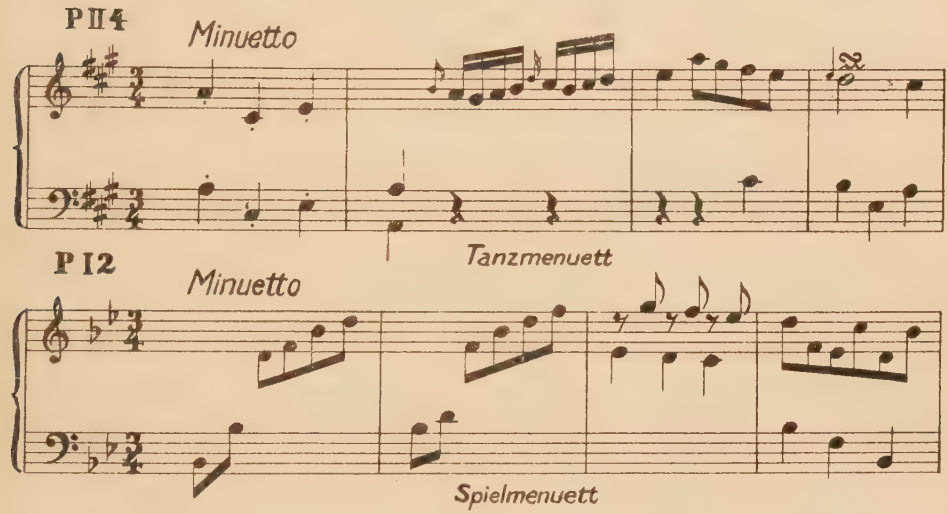
Gleichfalls Tanztypen sind die mit "Presto scherzante" bezeichneten Sätze im Zweivierteltakt (I 3, II 4). Es sind Tänze in fröhlicher Bewegung, die, mit einem Auftakt beginnend, an die Form der Bourée erinnern. Der erste dieser Sätze (I 3) ist in Tanzform geschrieben; nach einem Minore wird der erste Teil, der aus 2 Abschnitten besteht, etwas abgeändert wiederholt. Das andere "Presto scherzante" (II 4) ist ein kleiner dreiteiliger Sonatensatz. Diesen beiden Sätzen ähnelt der Typ "Scherzo alla rondeau" (I 4); auch er zeigt auftaktigen Anfang, geraden Takt und frische Bewegung.

Wenn die Polonoise bei Löhlein vorkommt, steht sie mit einem Menuett zusammen, und zwar nach diesem (Ausnahme in Partite I 5). Dieses paarweise Auftreten der beiden Tänze wird nicht zuletzt mit der bis zum 17. Jahrhundert zurück verfolgbaren Beliebtheit

---

24) Wöchentliche Nachrichten u. Anmerkungen, die Musik betreffend.
a) 4. Stück d. 22 Julius 1766.
b) 28. Stück d. 9 Julius 1770.

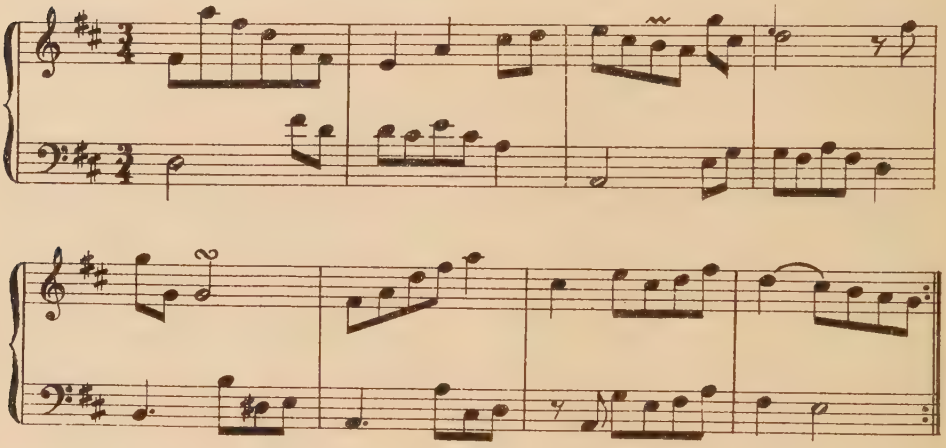
von Polonaise und Menuett zusammenhängen[25].

Das Menuett führt Löhlein verschieden vor. Deutlich unterscheiden wir die Fälle, wo ein richtig tanzmässiges Menuett geboten wird von denen, wo unter der Bezeichnung Menuett ein Allegrothema, das zu Anfang eines jeden beliebigen Sonatensatzes im ungeraden Takt stehen könnte, in Tanzform verarbeitet wird. Diese letzte Art könnte man als Spielmenuett bezeichnen.

Meistens haben Löhleins Menuette in Op.1 und 3 Alternativsätze, die mit "Trio" (I 1-5, II 1 u.3) überschrieben sind und in der Parallele oder Subdominante stehen. Die Alternativsätze in der Paralleltonart bezeichnet Löhlein einmal mit "Minore" (II 6), die in der Subdominante geschriebenen an zwei Stellen mit "Secondo". Zwei Menuetten folgen Variationsreihen zu je 4 Variationen (I 6 und II 5). In beiden Fällen variiert Löhlein die zweiteiligen Themen durch Veränderung der Melodie unter Beibehaltung der Tonart des Themas und des harmonischen Gerüsts. Besonders zu bemerken ist bei den Variationen in der ersten Sammlung (I 6, G-Dur), dass hier der Komponist in Var. 1 und 2 ganz neue Stücke, fast könnte man sagen Menuett II und III (in derselben Tonart), hinsetzt. Diese Wirkung erreicht er dadurch, dass er kantable und selbständig wirkende Gedanken bringt, so dass der Eindruck einer Variation fast vollständig verwischt wird. In Var.3 dieser Reihe

---

25) T.Norlind, Zur Geschichte der Suite. Sammelbände der J.M.G. VII. S.197.

beginnt dann freilich mit gleichmässiger Zerlegung des Themas durch Spielfiguren, an denen sich wohl auch die linke Hand beteiligt, der Variationscharakter fühlbar zu werden. Dieses letzte Variationsprinzip zeigt sich auch im Minuetto con variazioni der Sammlung 2 (D-Dur), die durch verhältnismässig starke Beteiligung der linken Hand in der Arpeggiovariation 4 ausgezeichnet ist. Die satztechnische Glanznummer dieser Variationsreihe ist die Var. 3, wo das Thema,wörtlich im Bass gebracht, fast schon mit der Grosszügigkeit Johannes Brahms' in der Oberstimme kontrapunktiert wird.



Für das "Pohlnische" hatten die Komponisten und das Publikum vor und zu Löhleins Zeit besonderes Interesse. Joh.Seb.Bach, Händel,Friedemann Bach[26], Mattheson und Telemann schrieben Polonäsen. Diese Tanzform, die später bei F.Chopin durch rhythmische Finessen aller Art ausgezeichnet wurde, definierte 1783 J.G. Klein[27]:"Der pohlnische Tanz oder die Polonoise besteht aus zwey Reprisen im langsamen 3/4 Tacte, in welche gemeiniglich Sechzehntel mit eingemischet sind. Beyde Reprisen müssen eine gerade Anzahl Tacte haben".

Die gleichmässigen Sechzehntelfiguren, deren sich auch Löhlein in seinen Polonoisen bedient, und die in den Stücken auf den ersten Blick virtuose Aufgaben vermuten lassen, dürfen also nicht

26) Martin Falck, Friedemann Bach. Studien zur Musikgeschichte, hrsg. von A.Schering. Bd.1, S.82. Falck erwähnt hier nur die Polonaisen in Löhleins Klavierschule.
27) Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik in systematischer Ordnung entworfen von J.G.Klein. Gera 1783.

dazu verführen, die Polonoisen zu schnell zu spielen. Die Polonoise des 18.Jahrhunderts ist ein langsam geschrittener Tanz!

Den Rhythmus erwähnt J.G.Klein nicht, trotzdem wendet ihn Löhlein in fast allen seinen Polonoisen nicht nur seiner Partiten, sondern auch der übrigen Werke an. In den beiden Partitensammlungen von 1766 und 1770 fügt Löhlein zu den Polonoisen dreimal (I 2,3;II 4) ein Minore in der Art der Trios oder Minoresätze bei den Menuetten.

Nach dem einleitenden Sonatensatz einer jeden Partite bemerken wir einen Satz, der, wie wir sahen, auf Grund seiner Tonalität (Subdominante oder Parallele) als Mittelsatz im Sinne der Sonate aufzufassen ist. Diese Eigenschaft als Mittelsatz wird nun dadurch in Frage gestellt, dass die Mehrzahl dieser "Mittelsätze" Tanzcharakter trägt und damit ihren affektuösen Eindruck preisgibt. Vermutlich war diese Tatsache,dass auf solche Art der wahre Charakter der Mittelsätze verschleiert wird, für Löhlein ausschlaggebend, als er sein Op. 1 und 3 Partiten nannte, denn nun konnte ja jeder Zyklus als Tanzreihe mit einleitendem Sonatensatz angesehen werden.

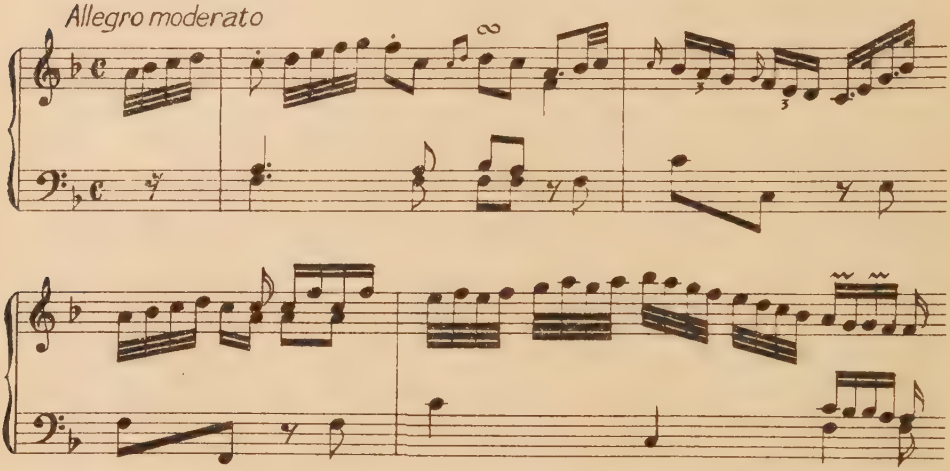
Den Charakter von Tanztypen tragen nicht die zweiten Sätze der Partiten I 4 (Lamentoso più tosto andante, A-Moll 3/8) und II 4 (Andantino, A-Moll 3/8), in denen wir die seelisch vertiefte Sprache, die von einem affektuösen Mittelsatz zu fordern ist, wirklich finden. Die übrigen zweiten Sätze sind diesen beiden wahren Mittelsätzen an Ausdehnung gleich, im Inhalt jedoch von ihnen verschieden. Überschriften wie Andante con grazia (II 2 C-Dur 2/4), Grazioso (II 4 D-Dur 3/4) und Andantino grazioso (I 3 C-Dur 2/4) entspricht der leicht geschürzte Inhalt der Sätze. Auch unter der Charakterbezeichnung Andante (I 1 D-Moll 2/4) versteckt sich in einem dreiteiligen Satz ein Tanzstück. Zwischen Tanzsatz und langsamem Satz vermitteln die pastoralen Sätze (I 2 Es-Dur; I 6 C-Dur;II 3 B-Dur;II 6 Es-Dur), die dreimal den Sechsachteltakt und einmal (I 6) den Zweivierteltakt zeigen.

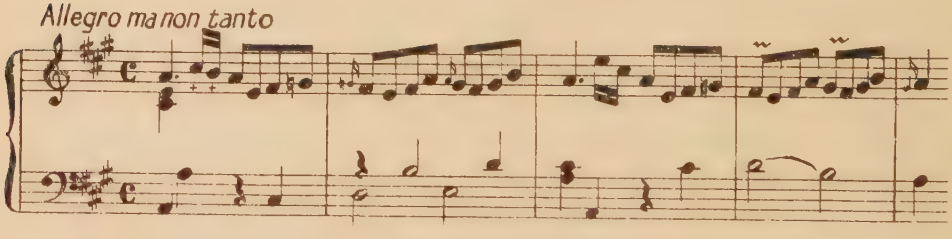
Haben wir so das Dilemma, in dem sich Löhleins Zeit nicht weniger als die unsrige befindet, wenn es sich darum handeln soll, zwischen Partita und Sonate eine reinliche Scheidung vorzunehmen, kurz aufgezeigt, so wenden wir uns jetzt den einleitenden Sonatensätzen von Op.1 und 3 zu. Solche Sonatensätze sind nach den Worten der Leipziger Kritik[28] Sitze ernsterer Affekte, während die folgenden Tanzsätze die Hörer mit leichter Causerie erfreuen sollen.

Sohon in den Anfangsthemen dieser Sonatensätze, denen in Partite I 3, I 6 und II 2,5 langsame Einleitungssätze voraufgehen,

28) Wöchentliche Nachrichten a.a.O. b)

zeigt unser Komponist, dass er nicht mehr allein die norddeutschen Meister studiert, sondern auch den frischeren Pulsschlag Süddeutschlands wohl verspürt hat. Hören wir in der Partitensammlung I (1766) vor allem noch die langatmigen Themen Norddeutschlands mit ihrer Motivanhäufung



so stellt die 2. Sammlung 1777 ein in der ganzen Reihe von Löhleins Partiten allerdings einzig dastehendes Thema heraus, das in der ökonomischen Verwendung des motivischen Materials und in seiner grossen Sinnfälligkeit nach Wien blickt.

Es ist verführerisch, einen Vergleich zwischen diesem Thema mit seinem trällernden Sechzehntel (+) und der Tonsprache der Klaviersonaten J.Haydns anzustellen, doch ist zu bedenken, dass Haydns Klaviersonaten erst 1774 und 1776 im Druck erschienen. Löhlein könnte die Sprache seines grossen Altersgenossen in Österreich höchstens aus dessen früheren Orchesterwerken vernommen haben[29].

29) J.Leux a.a.O.S.155 führt dieselben Beweisgründe für Neefesche Sonaten an.

Neben diesen melodischen Änderungen, die Löhleins allmählich immer stärker werdende Hinneigung zur Wiener Schule erkennen lassen, sind die Wandlungen der Form in den Sonatensätzen von 1766 und 1770 zu nennen. Es ist im Gegensatz zu den Sonaten von 1765 (im Breitkopfschen Magazin) das Bekenntnis zum süddeutschen Wechsel, das sich in der Aufstellung eines Kontrastthemas innerhalb der Exposition ausdrückt. Hiermit deutet Löhlein nicht so sehr seine Zugehörigkeit zur Haydnschen Art, als zu dem Geist der "Mannheimer" an, der später in Mozarts Klaviersonaten weiterlebte.

Meistens geht die Einführung des kontrastierenden Themas so vor sich, dass zu einem Thema vom Berliner Duktus ein Kontrastthema entwickelt wird (I 2,3; II 3,5,6). Ein rein süddeutscher Typ eines Sonatensatzes, der fast als bewusst gestaltet anzusehen ist, würde nur der erste Satz von Partita II 4 sein, dessen Anfangsthema wir schon kennen (letztes Notenbeispiel S.62). Der Wechsel im Charakter der Themen erscheint hier besonders unterstrichen, weil das zweite Thema, das für unsere heutige Vorstellung von der Sonatenform auf der Dominante (Parallele) erscheinen muss, sich sogar auf die Molldominante wagt (E-Moll in A-Dur); in der Reprise hören wir es dann in der Molltonika. Deutlich ist erkennbar, dass überall in den Partiten sich das zweite Thema aus dem Epilog vor dem Doppelstrich in den Berliner Sonaten herausgebildet hat.

Die Berliner Form haben in Löhleins Op.1 und 3 am reinsten die Eingangssätze der Partiten I 1, 4 - 6 und II 2 bewahrt, denn bei ihnen hat sich der Epilog noch nicht zum zweiten Thema verdichtet. Vereinzelt geblieben sind die formalen Verhältnisse in Partite II 1, wo einem süddeutsch klingenden Kopfthema kein zweites Thema entgegengestellt wird, sondern der Anfangsaffekt den ganzen Satz beherrscht.

Nach diesem Versuch, die 12 Partiten von 1766 und 1770 in formaler Beziehung nach ihrer Zugehörigkeit zu Nord und Süd, oder alten und neuen Geist zu ordnen,muss noch zur Sprache kommen, wie die einzelnen Sonatensätze in ihrem Verlauf die neuen Einflüsse verwerten.

Die alte Form von 1765 mit Expositionen, Durchführung und Reprise liegt auch den Sonatensätzen der Partiten zugrunde, nur dass jetzt die Expositionen durch das zweite Thema, das zuweilen sogar mit "dolce" charakterisiert wird,(II 5, I 2 in der Reprise) bereichert ist.Mit der Sitte,nach dem ersten Teil (Doppelstrich), den früher der Epilog (jetzt das zweite Thema in der Dominante) beschloss, das Hauptthema in der erreichten Dominanttonart zu

bringen, wird nur zweimal gebrochen (I 6 und II 2); an diesen Stellen beginnt der zweite Teil mit der Parallele der Mollsubdominante.

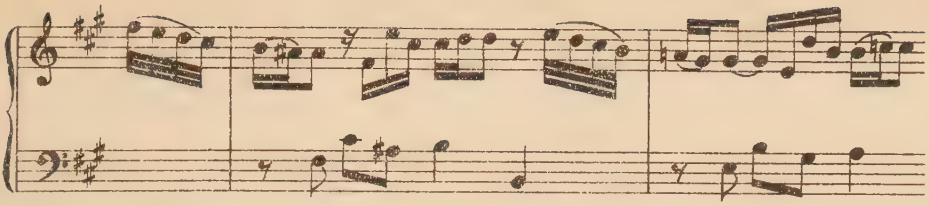
Mit der Gestaltung der Durchführungen und Reprisen macht Löhlein mannigfache Experimente. Manchmal beschränkt er die Durchführung auf ein paar Überleitungstakte, die nur dazu dienen, von der Dominante zur Tonika der Reprise zu gelangen (I 1, II 6); in der Reprise wird dann das Wichtigste gesagt, sodass beinahe eine zweiteilige Form des Satzes entsteht. Zweimal ist auch die Reprise unvollständig gestaltet (I 2 und 5), man könnte hier von einer ausschliesslichen Reprise des zweiten Themas sprechen, wobei an die alte Sonatenform Scarlattis zu erinnern ist, die auch nur die letzte Hälfte des ersten Teils wiederholte[30]. Zu diesen Modifikationen der Reprisen gehört auch die mit "come prima" bezeichnete Reprise in der Partite II 3, wo das Nebenthema seinen Eintritt sozusagen nicht erwarten kann und gleich nach dem ersten Thema zu Worte kommen will; in der dazu gehörigen Exposition waren 7 Takte zwischen den beiden Themen eingeschoben. Einmal wird sogar überhaupt keine Reprise in unserem Sinne angebracht (Partite II 2). Da hier der ganze Satz nur von einem Thema unterhalten ist, so zeigt er ein fast altertümliches Gesicht, verstärkt wird dieser Eindruck noch durch derartige virtuose Figuren:

Doch kann Löhlein eine gewisse Kurzatmigkeit in dieser für einen galanten Komponisten ungewohnten Arbeit nicht ganz verbergen.

Die übrigen Partiten haben regelrechte Durchführungen und Reprisen, soweit von einer Norm in diesen Teilen überhaupt gesprochen werden kann.

Vorhin wurde der erste Satz der Partite II 4 als typisch süddeutsch hingestellt; ebenso ausgeprägt ist die Durchführung und Reprise des zweiten Teiles dieses Satzes. Man könnte ihn mit dem Sonatensatz der Partite I 4 vergleichen, der mit einer Exposition, bestehend aus einem norddeutschen Hauptthema und einem entwickelten Kontrastthema eine dementsprechende zweiteilige Durchführung vorbereitet. Ausserdem tritt hier ein kleines "Durchführungthema" auf

---

30) O.Klauwell a.a.O. S.37.

das nachher wieder verschwindet.

Mit einem Thema allein operieren die Durchführungen von Partite I 4 und II 1. - - -

Neu in diesen Löhleinschen Partiten ist hauptsächlich die Gestaltung der Form. Unschwer lässt sich erkennen, dass selbst in diesen Partiten eine Entwicklung verfolgbar ist, lagen doch zwischen der Abfassung von Op. 1 und der von Op. 3 vier Jahre. Der reinste süddeutsche Sonatensatz findet sich in der zweiten Sammlung, in der ersten Sammlung überwiegen die norddeutschen Typen. In den Mischformen, die in den Zeiten eines solchen Übergangs ja am interessantesten sind, finden sich überall Ansätze zu neuem Leben. Das Experimentieren mit der Form lässt Löhlein einem Schematismus, dem Schicksal so vieler Kleinmeister, mit Glück ausweichen.- Die Wahl der Tonarten in den Partiten wie in allen anderen Löhleinschen Werken ist zeitgemäss. Löhlein benutzt die Kreuztonarten nur bis A-Dur (fis-Moll), die B-Tonarten nur bis Es-Dur (C-Moll). Einen besonderen Luxus gestattet er sich in Partite I 1, I 3 und II 6, wo er in den Triosätzen der Menuette F-Moll, As-Dur und B-Moll aufsucht.

Die Klavierpädagogen vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hielten die Bevorzugung der Tonarten mit wenig Vorzeichen für selbstverständlich. M. de St. Lambert[31] meinte, dass Kreuztonarten nur bis A-Dur bezw. Fis-Moll, B-Tonarten nur bis B-Dur bezw. G-Moll gebräuchlich seien. C.Ph.E. Bach[32] schob die Verantwortung dafür den Komponisten und Spielern gleichmässig zu; die "schweren" Tonarten hiessen deshalb so, sagt er, "weil entweder gar nicht oder selten aus selbigen gespielt oder gesetzt wird. Hierdurch bleibt ihre Schreibart sowohl als die Lage der Tasten allezeit fremde". Noch am Ende des 18. Jahrhunderts behauptete J.F.Rellstab[33], dass Stücke in "schweren

31) M. de St.Lambert. Principes de clavecin. Amsterdam. o.J.S.86.
32) C.Ph.E.Bach,Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen Neuausgabe von Walter Niemann,Leipzig 1906. S.15 § 63.
33) J.Fr.Rellstab, Anleitung für Klavierspieler, den Gebrauch der Bachschen Fingersetzung, den Vortrag und die Manieren betreffend. Berlin o.J.S.I. NB.: Es ist immerhin merkwürdig, dass bei derartigen Äusserungen kaum einmal erwähnt wird, wie die häufig zur Transposition genötigten Organisten beim Begleiten recht oft gerade in den "schweren" Tonarten spielen können mussten.

Tönen" selten seien. Nach diesen Gewährsmännern darf der Gebrauch sämtlicher Dur- und Moll-Tonarten in Joh. Sebastian Bachs "Wohltemperierten Klavier" nicht als regelmässig für das Jahrhundert angesehen werden. Dass Löhleins Partiten klaviermässig geschrieben seien, hoben seine Kritiker[34] besonders hervor; schon ein Blick auf die von der Klaviertechnik gezeugten Anfangsthemen bestätigt diese Auffassung. Das thematische Rohmaterial bilden Skalen und Arpeggien, zu ersteren gehören die "Anläufe" der Berliner Schule, die man "Urmotive der Klaviermusik" genannt hat[35]. Selten begegnet die für das 19. Jahrhundert so wichtige Verwendung von Akkordschlägen; Ansätze hierzu könnte man im Anfangsthema der Partite II 4 erblicken. Die meisten technischen Probleme treten wie bei fast allen galanten Komponisten auch in Löhleins Klavierwerken im Spiel der rechten Hand auf. Stellen, in denen die linke Hand sich an der thematischen Arbeit beteiligt, verdienen als Ausnahmen genannt zu werden. Hierzu gehört der erste Satz der Partite I 4, wo der Gedanke des Epilogs in der linken Hand erklingt und der Diskant gebrochene Akkorde in Triolen (sonst ein Spezifikum der linken Hand) dazu "klopft". Der Variation III in Partite II 5 wurde schon Erwähnung getan, so sei nur noch auf die Stellen in den ersten Sätzen der Partiten I 3, 6 und II 2 hingewiesen, bei denen der Rezensent die "Nachahmungen" lobte.

Überhaupt zeigen die Kritiken (ohne Unterschrift) der "Wöchentlichen Nachrichten" über die beiden Sammlungen der Löhleinschen Partiten das menschenfreundliche Gesicht des Herausgebers dieser Leipziger kritischen Zeitschrift, Joh.Ad. Hillers. Aus jeder Zeile spricht das Bemühen, einen Komponisten, der das erste Mal mit einem Werk von grösserem Ausmass vor das Publikum tritt, wohlwollend entgegenzukommen. Beide Male[36] betonten die Kritiker, dass Löhlein "mehr leicht als schwer komponiert" habe.

> "Eigentlich mag ihn dieser Maasstab des Geschmackes auch wohl bewogen haben, jede Sonate oder Parthie mit Menuetten, Polonoisen, Gavotten, Rigaudon und dergleichen Tanzstücken zu versehen; doch gehen bei jeder dieser Parthien ein paar ernsthafte ein geschwinder und Andantesatz (!) voraus. Es würde uns schwer zu sagen, welche von diesen Klavierparthien uns am besten gefiele; es befindet sich in einer jeden derselben etwas Gutes, dass denen andern die Wage hält".

In der Ankündigung zur zweiten Sammlung 1770[37] hiess es:

"..Um den Liebhabern seiner (Löhleins) Arbeiten einen kleinen

---

34) Wöchentliche Nachrichten a.a.O. b)
35) Ernst Stilz, Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs des Grossen. Diss.Berlin 1930. S.24.
36) Wöchentl. Nachrichten a.a.O. a u. b.
37) Wöchentl. Nachrichten.1.Stück. 1.Januar 1770.

Begriff im Voraus davon zu machen, können wir ihnen sagen, dass sie dem Geschmacke, der Gestalt und Einrichtung nach den ersteren gleich, das ist nicht besonders schwer, sondern mehr für die mittlere Gattung von Klavierspielern seyn werden. Es sollen sich daher abermals kleine sogenannte Galanteriestücke und andere scherzhaffte Sätze dabey befinden...."

Nun noch ein Stück der Kritik über die zweite Sammlung:

".... Herr Löhlein, ... konnte es gar wohl wagen, mit mehreren (Partiten) zu erscheinen; um so viel mehr, da er sich, so viel ihm möglich ist, nach dem Geschmacke der meisten Liebhaber zu bequemen, und seine Arbeiten gern darnach einzurichten sucht. Dieses hat ihn veranlasst, jetzt das dritte halbe Duzend, Sei Partite,wie er sie nennt,per il Cembalo, in Kupfer gestochen, herauszugeben, und zwar in einer Gestalt, die der mittleren Gattung von Klavierspielern angenehm, der höern aber nicht ganz gleichgültig seyn wird. Diese finden feine melodische und wohlgearbeitete Allegrosätze, gefällige und harmonische Andanten; so wie jene sich besonders mit den so genannten Galanteriestücken, den Menuetten, Polonoisen, Angloisen usw. belustigen werden. Es sind nehmlich jeder Sonate oder Partita einige solche kleinern Stücke beigefügt, die weniger Aufmerksamkeit und Mühe in der Ausführung erfodern, wie wohl wir auch von den grösseren Sätzen sagen können, dass sie nicht schwer sind. Herr Löhlein hat ausser der guten Erfindung und Melodie noch den Vortheil, dass er sein Instrument verstehet, und demselben gemäss schreibt,sodass seine Sätze leicht in die Finger zu bringen sind; seine Modulation ist ordentlich und natürlich; sodass man eins oder dass andere seiner Stücke um so viel eher auswendig behalten kann".

Beide Male rühmten die Besprechungen den sauberen Kupferstich der Noten durch Löhleins Hand und ebenso "die Anschaffung eines guten und starken Papiers".

Wir kommen zur dritten Gattung der Klaviersonaten, die Löhlein im Anfang der Zeit seines Komponistenruhmes gepflegt hat: zu den S o n a t e c o n v a r i a t e r e p e t i z i o n i .

Das erste Mal brachte Löhlein zwei Sonaten dieses Titels im "Musicalischen Magazin" von Breitkopf 1765. Im Jahre 1768 griff er diesen Gedanken von neuem auf und stellte unter der Opuszahl 2 sechs weitere Sonate con variate repetizioni zusammen.

Der Titel verrät sofort, nach welchem Vorbild sich unser Komponist gerichtet hat, es sind C.Ph.E.Bachs "Sonaten mit veränderten Reprisen" (1760), die sogenannten "Amaliensonaten". Unter Reprise ist hier nicht nur der uns geläufige Name für die Wiederholung des ersten Teiles beim dreiteiligen Sonatensatz, sondern die Wiederholung schlechthin zu verstehen.Vom Sonatensatz mit der bekannten Anlage Exposition-Durchführung-Reprise wird jeder Teil mit Veränderungen wiederholt. Diese Wiederholung ist so variiert, wie es der gute Klavierspieler tat, wenn er beim öffentlichen Spielen, noch selbst eine Art produzierender Künstler seine Einfälle mit denen des Komponisten geistreich vermischte, so war auch C.Ph.E.Bachs erster Satz im Vorwort zu seinen Sonaten

von 1760: "Das Verändern beym Wiederholen ist heut zu Tage unentbehrlich". Übrig blieben vom Original dann nur das harmonische Gerüst und die wichtigsten Baßschritte.

Löhlein gab später, um das hier vorweg zu nehmen, noch einmal ein ähnliches Beispiel für die Variationskunst bei der Wiederkehr eines Satzteiles, nämlich in der Violinschule[38] in den Anmerkungen zum letzten Duett, wo er dem Schüler "einen Begriff von den willkührlichen Veränderungen" geben wollte, "die ein geschickter Musikus bey der Repetition einer Arie oder eines Solo anzubringen pflegt".

Der Unterschied zwischen C.Ph.E.Bachs und Löhleins Sonaten besteht zunächst darin, dass Bach erleichtern wollte: "Bey Verfertigung dieser Sonaten habe ich vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre oder anderen Verrichtungen nicht mehr Gedult und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben". (Vorwort zu den Amaliensonaten).

Löhlein aber verfolgte andere Ziele. Nachdem er die erste Sammlung seiner Partiten zu Gefallen der "Liebhaber" geschrieben hatte, wollte er nun auch den Beifall der "Kenner" erringen. Er machte also nicht nur nach der technischen Seite, sondern auch nach der musikalisch-inhaltlichen Seite den Aufwand an Mitteln grösser.

Zunächst fällt eine gegen die Partiten geradezu auffällige Vernachlässigung der Tanzsätze auf, die ja nach den Worten des Kritikers der Partiten zu urteilen, den Hörer und Spieler heiter unterhalten sollten. Darin könnte man ein weiteres Zeichen des Verhältnisses Löhleins zu C.Ph.E. Bach, der die Tanzsätze aus der Sonate hinauswies[39], erkennen.

Die harmonische Bereicherung der langsamen Sätze in Op.2 gegen die Mittelsätze von Op.1 ist nicht sehr wesentlich, hingegen ist auf die Bevorzugung von Molltonarten in den schnellen Sätzen von Op.2 besonders das Augenmerk zu richten. So verdienen die Sonaten des Breitkopfschen Magazins (d-moll) und Sonate 2 aus Op. 2 den Ausdruck Mollsonaten; der Mittelsatz steht dann bei beiden in der Parallele. Ferner gehören ausser den Mittelsätzen der Dursonaten 1 u. 3 aus Op.2 zu den Sätzen mit pensivem Charakter, ebenso die Einleitungssätze von Sonate 4 und 5; der Schlussatz der Sonate 4 ist ausserdem das oben angeführte "tragische" Menuett in a-moll. Der Mittelsatz der Sonate 6 (in der Subdominante) zeigt eine sorglosere Physiognomie. Vom heutigen Standpunkt gesehen ist der

---

38) Violinschule 1774. S.100.
39) E.Stilz a.a.O. S.18.

Versuch Löhleins, mit den Sonaten in Op.2 als schöpferischer Musiker tiefer zu schürfen, vollständig geglückt, und es ist nur zu bedauern, dass er diese Art, sich auszudrücken, nicht öfter gewählt hat. - - - Nach dem Erscheinen der Sonate con variate repetizioni (1768) schlug er ja wieder "verständlichere" Wege ein.

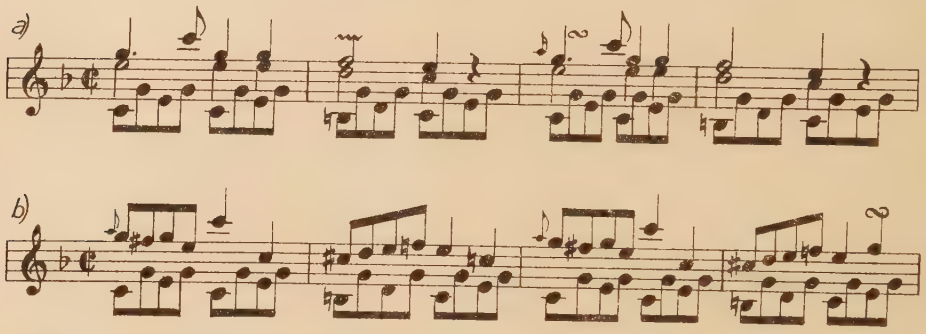
Die Satzfolge schnell - langsam - schnell, uns aus Löhleins reinen Klaviersonaten norddeutschen Charakters schon bekannt, zeigen die beiden Sonate con variate repetizioni aus dem "Musicalischen Magazin", sowie Sonate 1,2,3 und 6 aus Op.2; Sonate 4 und 5 beginnen mit langsamen Einleitungen und lassen zwei schnelle Sätze folgen. Hier sind wir wohl berechtigt, noch über C. Ph. E. Bach hinaus ältere Vorbilder anzunehmen.

Wie früher herrscht Dreiteiligkeit in den schnellen wie in den langsamen Sätzen der Sonaten aus Op.2; für die schnellen Sätze genügt es, wenn wir auf die norddeutsche Sonatenform verweisen. Im allgemeinen verzichtet Löhlein in diesen schnellen Sätzen auf ein Experimentieren mit der Form, wie wir es bei den Partiten gesehen hatten, und sucht die Abwechslung nur durch die im Titel angekündigte Veränderung der Wiederholungen zu erreichen. Dadurch gestaltet er die Proportionen dieser Sätze einheitlich.

Den langsamen Sätzen liegt die dreiteilige Liedform in folgenden Sonaten zugrunde: in den Breitkopfsonaten, in denen die Mittelsätze in der Durtonika und Molltonika stehen, dann in Sonate 1 (Op.2), wo der langsame Satz (Parallele) mit einer kleinen Kadenz zum nächsten Schlussatz überleitet, in Sonate 3 (Parallele), in Sonate 5 (Molltonika). In den Mittelsätzen von Sonate 2 (Parallele) und 6 (Subdominante) kündet sich leise die Sonatenform mit Quintwiederholung des Themas im Mittelteil an. Den Anfang von Sonate 5 macht eine Phantasie in Form eines Rezitativs, die, wie wir sehen werden, der Schulauffassung der Zeit unangenehm war.

Ein Einlenken in die Ausdrucksart der Berliner, wohl mitbedingt durch die Wahl des Titels, wird nicht nur durch Folge und Form der Sätze in den Breitkopfsonaten und der Sonaten 1-3 und 6 aus Op.2 offenbar, sondern auch durch die entschieden norddeutsche Färbung der Thematik (Themen im thematischen Verzeichnis). Das Anfangsthema der Sonate 3 (Es-dur) weist trotz seiner Ähnlichkeit in der Melodie mit dem Anfangsthema der Ouverture zum "Schauspieldirektor" von Mozart auf die Norddeutschen hin. Ein Kontrastthema süddeutschen Gepräges tritt in Op.2 nur im zweiten Satz der Sonate 5 (Prestissimo resoluto F-dur 2/4) auf.

Verändert werden in Löhleins Op.2 nur die schnellen Sätze, und zwar wird der erste Teil (Exposition) für sich variiert, dann

aber der zweite Teil (Durchführung und Reprise zusammen) einer Veränderung unterzogen. Sehr interessant ist bei der Wiederkehr die Gestalt des Kontrastthemas in Sonate 5 (Satz 2). Wir sehen das Bestreben, den Kontrast auch in der Variation zu wahren, dabei wird der kantable Charakter des Themas a.) durchaus beibehalten und die Veränderung b.) bringt Löhlein auf diesen innigen Ausdruck.

Fast möchte man die chromatischen Schritte darin auf das Konto W.A. Mozarts setzen. Diese Stelle würde eine Entwicklung über C.Ph.E. Bach hinaus bedeuten, der in seinen Amaliensonaten derartige wienerische Kontrastthemen und ihre Veränderung nicht kennt.

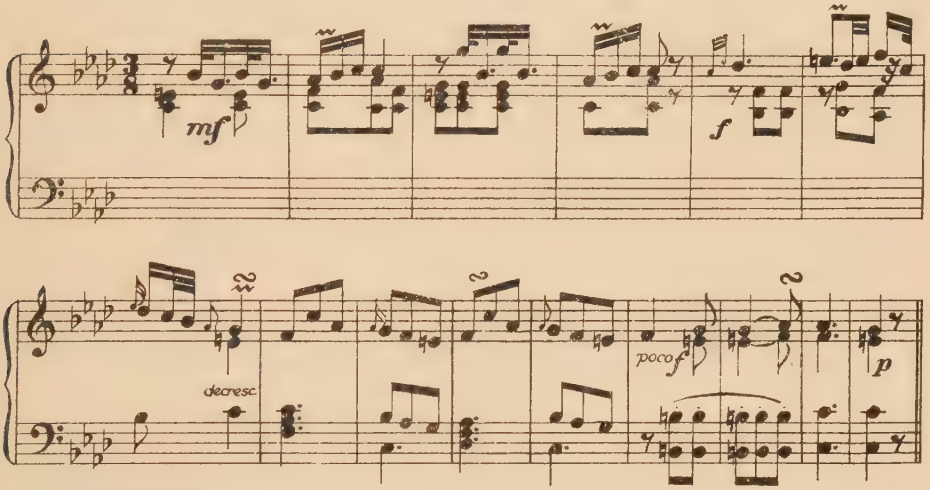
Die Kritik in den "Hamburger Unterhaltungen"[40] über die Sonaten Op.2, die entgegen der Rezension in den "Wöchentlichen Nachrichten"[41] über dasselbe Werk sehr ins Einzelne ging, und Lob und Tadel objektiv gegeneinander abwog, möge hier mit Ausnahme einer kleinen Stelle wörtlich folgen. Sie gibt Aufschluss über das, was man um 1769 als gemeinplätzig empfand. Anzumerken ist, dass der Kritiker das Prestissimo e risoluto in Sonate 5, in dem wir das Wiener Kontrastthema sahen, als "abwechselnd und neu" bezeichnete:

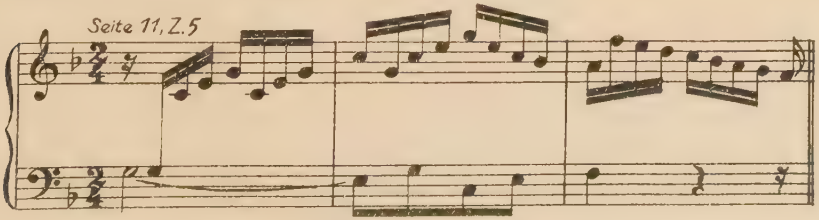
> "Die Klaviersonaten sind ernsthafter gearbeitet, als die ersten von Herrn L. herausgegebenen, und nicht für Anfänger, denen jene zugleich dienen sollten. Wir haben durchgehends eine angenehm fliessende Melodie, artige Nachahmungen, lebhafte und affektvolle Einfälle und Wendungen, ohne jene neologischen Schnörkelchen, die seit einiger Zeit so viele Klaviersachen entstellen, angetroffen; lauter Vorzüge, die dem V. eine Stelle unter unsern guten Komponisten geben, welche nicht der

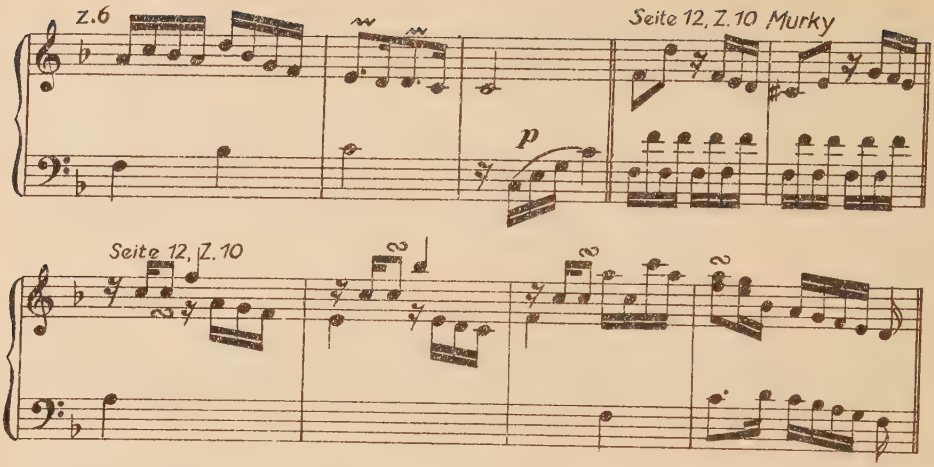
---

40) "Hamburger Unterhaltungen". Mai 1769. S.459.
41) "Wöchentl. Nachrichten". 30.Mai 1768.

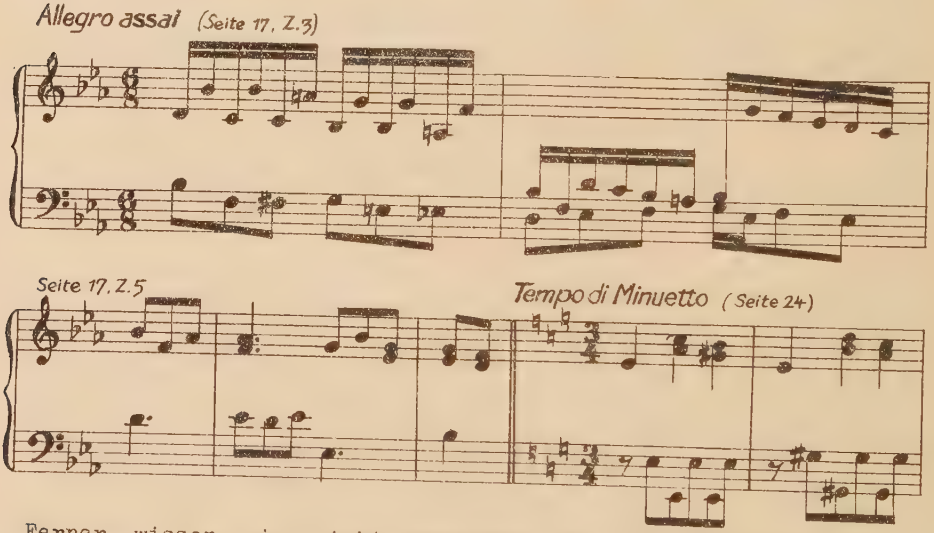
Gründlichkeit zum Trotze nur seichten Liebhabern gefallen wollen. Die Variationen sind abwechselnd, dem Charakter des Stücks gemäss und verdunkeln die Melodie nicht, welche sie nur verändert vortragen sollen. Die 3. und 6.Sonate haben uns im Ganzen vorzüglich durch Neuheit und gute Ausarbeitung gefallen.

In den übrigen hat das Andantino S. 4 verschiedene rührende Gedanken, wird aber von dem affektvollen traurigen Adagio im Anfange der 5.Sonate weit übertroffen,welches uns das schönste Stück in der ganzen Sammlung zu seyn scheint. Am Ende hat der Verf. die Todtenmusik aus dem zweyten Theil der Hassischen Elena al Calvario sehr schön nachgeahmt.

Unter den geschwinden Stücken ist das Presto S.11 durch die lebhafte Geschäftigkeit; das Allegro S.21 durch einen schmeichelnden Satz, der insbesondere S.23 niedlich verändert wird und das Presto S.27 hervorstechend. Das Letztere zeichnet sich durch Kühnheit und unablässige Arbeit aus. Daher gefallen uns hier die gebrochenen Akkorde in dem Basse, die doch mit Abwechslung und den Regeln der Harmonie gemäss gebraucht werden. Die Variation ist diesem Stücke ist abwechselnd und neu. So viel zum Lobe dieser Sonaten. Nun auch einen Beweis unserer Unpartheylichkeit,weil man doch einmal glaubt, blosses Lob sey nicht unpartheyisch. Wir finden wirklich einiges Tadelhafte. Erstlich wünschten wir, dass der V. manchmal sich alter verbrauchter Sätze enthalten hätte. Man sehe z.B. S.11 Zeile 5 und 6 die ersten Takte, und ebendaselbst Z.10 die vorletzten. S.12 Z.10 den Murkysatz, S.10 Z.7 und 8 den 4-8 Takt, wo gar dreymal ein alter Einfall wiederholt wird.





S.17 Z.3 die beyden letzten und Z.5 die ersten Takte und das Gegenbild dazu S.18 Z.3 u.7 und das schlimmste Exempel S.24 im Tempo di Minuetto:



Ferner wissen wir nicht, was der V. mit der Fantasie in der 4.Sonate will. Sie scheint uns dem unter den Musikern einmal angenommenen Begriffe von einer Fantasie garnicht gemäss. Siehe Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen 1.Th. S.109 nebst dem dazu gehörigen Exempel, und insbesondere den 2.Th. Cap.41. Die gegenwärtige ist noch dazu nur ein Vorspiel, welches ins folgende Allegro geradezu einfällt. Allein der Verf. hat neu seyn wollen. Gut, aber wie ist ers? Er nimmt zwey kurze zärtliche Sätze, die er in verschiedenen Tonarten anbringt und den Übergang von einer zur andern mit einem Rezitativ macht. Kurz, die ganze Fantasie hat die Gestalt eines akkompagnierten Rezitativs in einer Oper. Wenn es aber ausgemacht ist. dass das Rezitativ nur durch die richtige Nachahmung der natürlichen Deklamation doch nie so genau ausdrücken kann, dass wir es ohne Worte verstehen könnten, was

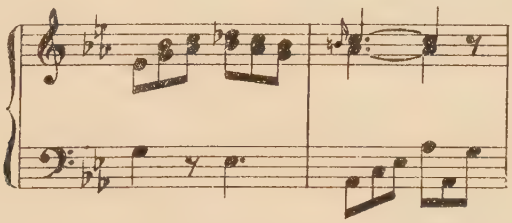
soll denn ein Rezitativ in Instrumentalsachen? Wer kein Kenner ist, dem wird es schon, wenn es gesungen wird, zuwider, falls nicht etwa die begleitenden Instrumente es beleben: Wie wenig kann es dem gefallen, wenn man es aufs Klavier bringt? Zu geschweigen, dass die Manier des Rezitativs diesem Instrumente ganz und garnicht gemäss ist. Gegen verschiedene Wendungen des Gegenwärtigen Rezitativs wäre so einiges zu erinnern".

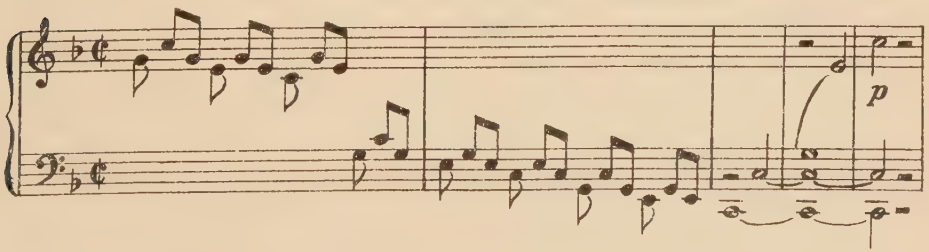
Der Kritiker tadelt nun die allzugrosse Gleichheit der Schlüsse:

"Es scheint der V. kann nicht zu Ende finden, so windet sich die Melodie stets um die Dominante oder den Schlusston herum".

Dann fährt er fort:

"Hier und da mögten wir einige Veränderungen mit den Rhythmen machen Z.E.S.14 Z.5,6 missfällt uns der eingeflickte einzelne Dreyer in den ersten Takten unter lauter Vierern.So auch S.15 Zeile 3,4 im 9.und ff. Takten. Auch S.10 Z. 2,3 ist der sechste Takt angeflickt. Die chromatischen Vorschläge S.19 im Allegro assai



scheinen uns bloss eine Modeschönheit; gute Wirkung thun sie hier garnicht; nur wenn man sie wie Inganno 42) braucht,bey Fermaten, im Adagio, aber doch seltener, wünschen wir sie angebracht zu sehen. Auch der Schluss S.28 Z.1 Takt 3-5 ist etwas leer. Vermuthlich hatte der V. einen zu gelehrten Gedanken dabey im Sinne.

42) "....inganni oder cadenze sfuggite. Da es scheint, als ob ein vollkommener Schluss käme,der aber durch den Bass einen anderen Gang nimmt,da durch das Gehör gleichsam hintergangen oder betrogen wird". Löhlein in der Klavierschule I S.107-108. 1778.

Doch genug. Wir haben wenigstens unsere Aufmerksamkeit zeigen wollen, und dass wir diese Sonaten nicht ungeprüft angepriesen haben. Wir wünschen, dass der Verf. bald mehr Stücke von seiner Composition liefern möge, und freuen uns auf die versprochenen Trios."

Das Befremden über die Fantasie teilten auch die sonst anerkennenden Zeilen in den "Wöchentlichen Nachrichten" (48 Stück S.375) über Löhleins Op.2:

"Es scheinet uns dieser Satz den Begriff nicht zu erfüllen, den wir uns von einer Fantasie machen. Er ist mehr einem begleiteten Rezitativ ähnlich, und auch für dieses sind die Tonwendungen beynahe noch zu ordentlich. Wenn sich auch gegen die Anwendung des Rezitativstyls in der Fantasie nichts einwenden liesse, so sollte er doch ein wenig sparsamer, mehr zum Überraschen, und gegen rauschende Sätze abzustechen, angewandt werden. Mit einem Arioso bisweilen unterbrochen, und bey einer ziemlich natürlichen Tonfolge, kommt immer nichts weiter heraus, als ein akkompagniertes Rezitativ. Und ein Rezitativ auf einem Instrumente gespielt, ist immer ein sehr frostiges Ding. Wenigstens hätten wir mehr kühne und unerwartete Wendungen der Harmonie allhier gewünscht; denn die Inganni, die enharmonische Modulirart, sind der Fantasie eigen".

Dass der Rezensent (I) die Stellen auf Seite 17 Z.3 und namentlich bei Seite 11 Z.5 unter die "alten verbrauchten Sätze" rechnet, will uns heute Wunder nehmen, besonders, wenn wir bedenken, welche Wirkungen etwa Beethoven mit ähnlichen nach oben drängenden, gebrochenen Akkordfiguren viel später als Löhlein erreichte. Die übrigen Zitate empfindet man schon eher als typisch galant hauptsächlich die Wendung auf S.11 Z.6. Zur Diskussion über das Instrumentalrezitativ, das sich schon vor Löhlein (Freskobaldi, J.S. Bach und C.Ph.E. Bach, in der älteren Violinmusik z.B. Bonporti u.a., später bei Rob. Schumann) in der Instrumentalmusik findet, ist zu sagen, dass Löhlein auf eine direkte Nachahmung des vokalen Rezitativs ausgeht. So lässt er den Sopran über einem liegenden Akkord gleichsam rezitieren (Tonrepetition) und schliesst die Rezitativteile mit der bekannten Kadenz D-T ab, auch der einleitende Sextakkord fehlt nicht. Die einzelnen Teile des Satzes (s. die Beschreibung des ersten Kritikers S.70) sind geradezu mit "Recit." und "Arioso" überschrieben. Es handelt sich also keineswegs nur um einen Ausdruck musikalischer Rhetorik wie z.B. in der chromatischen Phantasie J.S.Bachs. Insofern können die Bedenken der beiden Kritiker auch heute noch aufrecht gehalten werden.

Die Trauermusik Hasses, die der erste Rezensent anführt, steht im zweiten Teil des Oratoriums (Ms. ohne Seitenzahl auf der Lb. Dresden), wo sie als zweimal wiederkehrendes 10taktiges Sätzchen die Worte des San Macario: Elena ascolti il suono di quel

canto funebre? einrahmt. Wie bei Löhlein in F-Moll und 3/8 Takt geschrieben, erinnert sie tatsächlich an Löhleins Satz, der mit Poco adagio e mesto überschrieben ist.

Die Sonate con variate repetizioni (Op.2) sind wohl Löhleins reifstes Werk. Er folgt darin C.Ph.E. Bach nicht nur in der Wahl des Titels, und der Anlage der Sätze, sondern erweist sich auch in der Bereicherung des Inhalts als würdiger Nachfolger des "grossen Bach". Fand er auch 1770 im 2.Bande der Partiten Gedanken, die an Neuheit die Sprache der Sonaten von 1768 übertrafen, so war diese Neuheit doch keineswegs von einem Zunehmen des inneren Gehalts begleitet.--

Bis zum Jahre 1770 hatte Löhlein hauptsächlich Klaviersonaten geschrieben, von da an nimmt das Cembalokonzert in seinem Schaffen den weitaus breitesten Raum ein. Im ganzen sind 9 Klavierkonzerte von ihm bekannt, die alle in der Leipziger Zeit entstanden sein dürften.

Die norddeutsche Schule mit C.Ph.E. Bach und die süddeutsche Richtung mit Wagenseil ist für die Klaviersonate von gleicher Wichtigkeit wie für das Klavierkonzert[45]. Wieder sind die beiden Kriegsrufe: Hie einheitlicher Affekt - hie Wechsel der Gedanken, vernehmbar. - -

Aus dem Concerto grosso entstehen die Violinkonzerte, diese überträgt man auf das Cembalo. Joh.Seb. Bach, zeitlich der erste Komponist von Klavierkonzerten, leitet die norddeutsche Cembalokonzertschule ein. Diese selbst beginnt mit dem runden Datum 1740 zu Berlin im Kreise der Musiker um Friedrich den Grossen. Unabhängig von Berlin hing in Wien die Entwicklung des Klavierkonzerts hauptsächlich mit dem Divertimento zusammen. Die süddeutsche Form lernen wir bei Löhlein erst in einer späteren Zeit kennen, in der die Sonatenform die Konzertform schon durchdrungen hatte.

Zuerst haben wir Löhleins Cembalokonzerte nach den Kriterien zu untersuchen, die H. Uldall[46] in seiner Studie über das norddeutsche Cembalokonzert zusammengetragen hat; denn noch fünf Jahre nach dem Erscheinen des fortschrittlichen Partitenbandes II aus dem Jahre 1770 sehen wir Löhlein im Klavierkonzert ganz dem nord-

---

45) Diese Ausführungen im Anschluss an H.Uldall, Das Klavierkonzert der Berliner Schule mit kurzem Überblick über seine allgemeine Entstehungsgeschichte und spätere Entwicklung. Leipzig 1928.

46) Uldall a.a.O. S.13 ff.

deutschen Geist verhaftet.

Dieser äussert sich bei der Konzertform ausser in der wichtigen und häufig erwähnten dreiteiligen Anordnung der Sätze (schnell - langsam - schnell) noch in der scharfen Herausarbeitung des Gegensatzes gleichberechtigter Ritornelle und Solostellen. Daher hat unser erster Blick bei der Beurteilung der Löhleinschen Konzerte dem Grundriss zu gelten.

Sein erstes Cembalokonzert (Es-dur) kündigte Löhlein 1766 an, es zeigte, im Breitkopfschen "Musicalischen Magazin" (1765) (!) leider ohne Orchesterstimmen erhalten, denselben Aufbau und Charakter wie die Konzerte von 1775 und wird deshalb im Zusammenhang mit diesen besprochen.

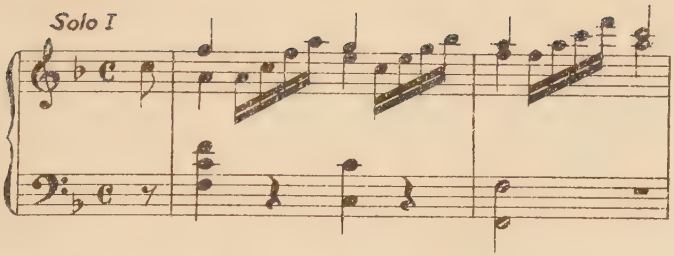
Es hat die Sätze: Allegro moderato (4/4)
Mesto (3/4)
Allegro assai (2/4).

Die zweite Etappe in Löhleins Produktion von Klavierkonzerten trägt 1775 mit Op. 5 die Bezeichnung: Trois concerts pour le Clavecin accompagnés de deux cors de chasse, 2 Obois ou Flûtes, deux Violons, Taille[47] et basse.

Diese drei Konzerte sind sich im Aufbau ziemlich ähnlich, daher betrachten wir nur das erste in F-dur genauer.

Der erste Satz dieses Konzertes (Allegro moderato $\frac{4}{4}$) zeigt mit 70 Ritornelltakten gegenüber 144 Solotakten das Verhältnis 1 : 2; dieses ausgesprochene Vorherrschen des Solisten könnte schon auf die süddeutsche Konzertform hindeuten[48], findet sich aber auch schon manchmal in den Werken der Berliner[49]. Der Satz beginnt mit einem Anfangsritornell von 28 Takten. Ein marschartiges Thema im punktierten Rhythmus der Art, wie sie später Haydn in seinen Klavierwerken gerne anwandte[50] leitet mit 6 Takten ein, dann wird es über Trommelbässe durch weitere 6 Takte zur Dominantkadenz mit galanter weiblicher Endung fortgesponnen. Punktierte Überleitungsklauseln im Bass bereiten kräftig den harmonisch entfernteren Zwischensatz vor. Dieser, im Umfang von 10 Takten, führt zur Tonika zurück, wo dann in 6 Takten der Anfangsgedanke abschliesst. Die Vierteiligkeit dieses Ritornells ist ebenso wie der Beginn des ersten Solos mit motivischen Material des Anfangsritornells bei den Berlinern üblich.

---

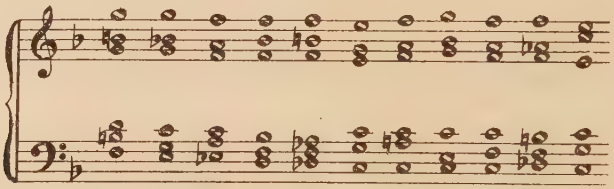
47) Hier natürlich Bratsche.
48) J.Leux a.a.O. S.197.
49) Uldall a.a.O. S. 15.
50) Abert a.a.O. S.556-557.

Auch wenn sich jetzt das Solo allmählich der Dominante nähert und nach 8 Takten ein 6taktiges Nebenritornell in der Tonart des vorhergehenden Hauptritornells eingefügt wird, dürfen wir auf norddeutschen Einfluss schliessen.

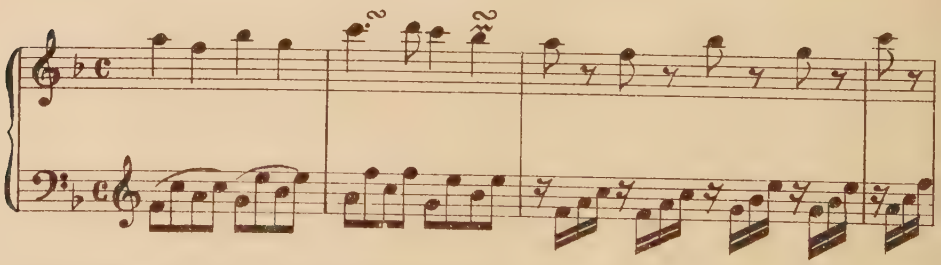
Die akkompagnierenden Streicher verlassen nach dem Nebenritornell den Solisten (Solo I) nicht mehr, in reizvollen Zwischenrufen untermalen sie die Figuren des Cembalo, das den Anfangsgedanken nunmehr in virtuose Passagen auflöst:

Auf diese Weise wohl vorbereitet, bricht nach insgesamt 24 Takten Solo mit Macht das zweite Ritornell herein, wie bei den Berlinern in der Dominante stehend. Das zweite Ritornell ist zweiteilig. Die ersten 6 Takte bestreitet das Kopfthema des Satzes in C-dur, die nächsten 5 Takte bringen Entlehnungen aus dem dritten Teil des ersten Ritornells. Zum Schluss betonen weitere 5 Takte, in denen wir das Ende des ersten Ritornells, nach der Dominante transponiert, wieder erkennen, die Tonart C-dur noch einmal besonders. Mit dem zweiten Teil des eben verklungenen Ritornells, dem nach zwei Takten noch ein Nebenritornell (Oboen und Bass!) folgt, hebt das Solo II an, um sich nach 2 Takten gleich wieder mit dem Anfang des Solo I, aber jetzt in C-dur zu beschäftigen. Diese beiden Gedanken zusammen mit der virtuosen Figur aus dem Anfange des Konzerts (s. Mitte der Seite) bilden die Grundlage für die 21 Takte des zweiten Solos, das sich an seinem Ende in Tonleiter-Passagen ergeht. Dieselben Wendungen finden sich nach Schluss des 8taktigen Ritornells III (in D-moll) in Solo III, das 13 Takte umfasst und nach dem Ritornell IV in der Haupttonart moduliert. Dieses Ritornell IV ist trotz seiner Kürze (6 Takte) als Hauptritornell anzusehen. Deutlich ist es durch eine Kadenz

bestätigt und mit einer Fermate versehen, der Anfang zu neuem Geschehen in dem Satze.

Jetzt beginnt ein langes Solo (IV), das mit dem virtuos ausstaffierten zweiten Teil des Anfangsritornells anfängt, dann aber nach 7 Takten schon wieder Anklänge an das Solo I (Tonika) aufweist; nach weiteren 5 Takten kommt es zu einem Nebenritornell (Subdominante), bestritten von Oboen und Bratschen. Danach erinnert es fast an die Soli in der Orgelmusik Joh.Seb. Bachs und seiner mitteldeutschen Vorgänger[51] J.K.F. Fischer und Pachelbel, wenn über ruhigen, nur anfangs durch einige von der Bratsche gebrachten Viertel belebten Streicherakkorden eine Arpeggiofigur hinläuft, der der Komponist folgendes harmonische Gerüst zugrundelegt:

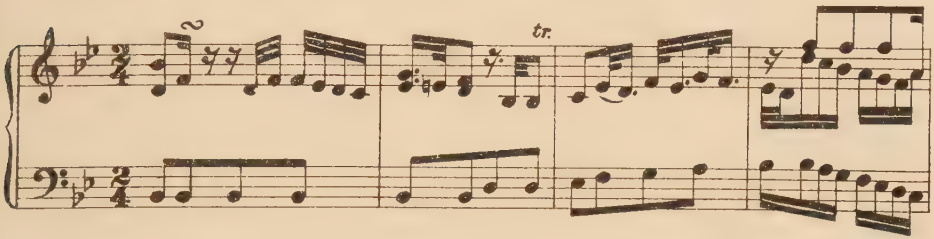


Diese Art, die sich in allen drei Konzerten von Löhleins Op. 5 nachweisen lässt, dürfte in Anlehnung an den Berliner Komponisten Chr.Nichelmann angewandt sein, bei dem solche kadenzartigen Stellen stereotyp sind. Die Entspannung nach der vollbrachten solistische Arbeit drückt sich in folgendem kleinen Einfall volkstümlicher Art aus:

Die Schlussepisode nach 22 Takten des Solo IV, das letzte Ritornell, bezieht seinen Stoff nach Berliner Art aus dem letzten Absatz des Anfangsritornells (13 Takte).

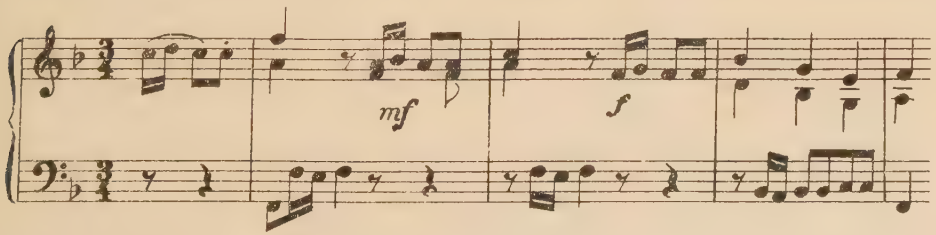
Die Feststellung Uldalls: "an der Drei- oder Vierzahl der Ritornelle im Mittelsatze können wir ein Cembalokonzert als zur

---

51) H.Daffner, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart. Leipzig 1906. S.47-48.

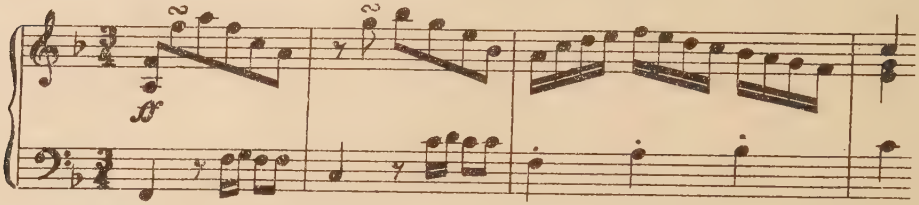
norddeutschen Schule gehörig erkennen" trifft auch für den Mittelsatz (Largo ma non troppo B-dur 2/4, ohne Bläser) unseres Löhleinschen Konzertes zu. Wiederum überwiegt die Taktzahl der Soli mit 50 Takten über die der Ritornelle mit 42 Takten. Mit der Gesamtzahl von 92 Takten erfüllt Löhlein Quantz' Forderung[52], dass der Komponist in den langsamen Sätzen die Geduld der Zuhörer nicht zu sehr auf die Probe stellen solle. Das erste Ritornell ist dreiteilig und beginnt mit dem 6taktigen Thema:

Hiernach vervollständigt ein Nachsatz von 7 Takten und ein Schlussabschnitt mit der gleichen Taktzahl das Anfangsritornell. Solo I bringt neue, jedoch dem Anfang ähnliche Thematik und moduliert durch kurze Zwischenrufe des Tutti unterbrochen, wie im ersten Satz zum Ritornell II auf der Dominante. Nach diesem Ritornell, das nur aus 6 Takten besteht, ist für die Entwicklung dieses Satzes nichts Nennenswertes zu bemerken. Das dritte Ritornell (5 Takte) liegt wieder in der Haupttonart, ebenso das Schlussritornell, das in 11 Takten den zweiten Teil des Kopfritornells verarbeitet.Vor dem Schlussritornell lädt eine Fermate auf $\frac{6}{4}$ zum Kadenzieren ein.

Wie die Norddeutschen die letzten Sätze ihrer Konzerte volkstümlich gestalteten, so zeigt auch Löhlein Hinneigung zu diesem fröhlichen Typ der Schlussätze. Das Anfangsthema des Schlusssatzes (Vivace, scherzante F-dur 3/4) im vorliegenden Konzert ist einer der gelungensten Einfälle Löhleins



52) J.J.Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Neuausgabe von A.Schering,Leipzig 1906. S.231,§ 37.

Der Vordersatz des ersten Ritornellabschnitts wird vom ganzen Orchester Forte akkompagniert, der Nachsatz von den Streichern piano allein. Alle Instrumente beteiligen sich dann wieder am zweiten Teil des Ritornells mit der impulsiven Wendung



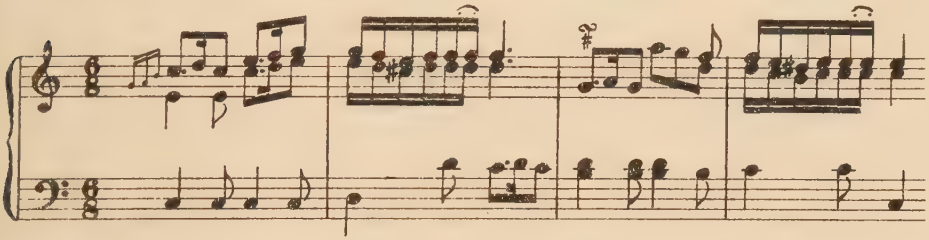
die dann vom Cembalo und Streichern echoartig beantwortet wird. Der dritte Teil des Anfangsritornells wird in den Verhältnissen des ersten Satzes gestaltet, auch der vierte Teil schliesst wie dort den Kreis mit dem Anfangsgedanken. Nach diesem vierteiligen Anfangsritornell mit der stattlichen Anzahl von 32 Takten beginnt das Solo I mit einer Variante des Kopfmotivs.

Bemerkenswert erscheint die Gestaltung des Ritornells II auf der Dominante (9 Takte). Es wird nämlich zusammen mit dem Solo I (30 Takte) wiederholt,tritt also zweimal auf. Gleichfalls wiederholt wird der nächste Abschnitt des Satzes,enthaltend Solo II mit 20 Takten (Nebenritornell in der Parallele), Ritornell III auf der Tonika mit 9 Takten, Solo III mit 50 Takten und den Anfang des Schlussritornells mit 9 Takten. Der zweite Teil des letzten Ritornells bildet mit 11 Takten aus dem Anfangsritornell den Schluss. Auch in diesem Satz ist der Solist mit 98 Takten gegen die 68 Takte des Akkompagnements im Vorteil. - -

Die Zergliederung ergibt nun hauptsächlich Folgendes. Zunächst weist das Vorherrschen der Vierzahl in der Anordnung der Ritornelle und Soli aller Sätze auf die Berliner hin. Ein weiteres Kennzeichen des norddeutschen Einschlags ist das Beibehalten eines Themas, das den ganzen Satz beherrscht, eine Erscheinung, die auch in norddeutschen Sonaten schon bemerkbar war. Dafür kontrastieren in gewisser Weise die einzelnen Glieder der Ritornelle, besonders des Hauptritornells unter sich. Endlich blieb eine Verbindung Löhleins mit den Berlinern in den kadenzartigen Verläufen der Sechzehntelfigur im ersten Satz zu beobachten; hierbei konnte Nichelmann als Vorbild von uns herangezogen werden.

Die drei anderen Konzerte Löhleins, die norddeutsche Einflüsse zeigen, das Konzert Es-dur von 1765 und die beiden Nachbarn (in a-moll und Es-dur) des eben analysierten Konzerts aus Op.5 (1775) gleichen in der Anlage dem Konzert in F-dur, sodass sich eine

Sonderbesprechung erübrigt. Nur einige merkwürdige Züge seien hervorgehoben.

Das zweite Konzert ist das einzige, das Löhlein in einer Molltonart (a-moll) geschrieben hat. Das Kopfmotiv des ersten Satzes erinnert in seinem düsteren Charakter an das Anfangsthema der Mozartschen Klaviersonate in der gleichen Tonart[53]. Das Ritornell, dem dieses Thema angehört, steigert sich bis zu einem neapolitanischen Sextakkord am Schluss. - Die Sicilianomelodie des zweiten Satzes (Pastorale grazioso C-dur 6/8 mit Bläsern) weist schon etwas auf den Süden hin

Alle zweiten Ritornelle in den Ecksätzen dieses Mollkonzerts suchen wie bei den Berlinern die Paralleltonart auf. Der letzte Satz dieses Konzerts zeichnet sich durch auffällige Kleinheit der mittleren Ritornelle aus.

Die Satzfolgen der beiden Konzerte aus Op. 5 sind:

Konzert 2:

I Vivo, ma non allegro a-moll 3/4
II Pastorale grazioso C-dur 6/8
III Commodetto[54] a-moll 2/4.

Konzert 3:

I Allegro brillante B-dur 4/4
II Largo affettuoso Es-dur 2/4
III Allegro assai con spirito B-dur 3/4.

Das begleitende Orchester ist mit Oboen, Hörnern und Streichquartett "starkes Akkompagnement".Im ersten Satz des dritten Konzerts treten die Hörner zu Klavierarpeggien solistisch auf, im letzten Satz des dritten Konzerts das Violoncell. Ein weiterer Instrumentalaffekt, der den Aufbau formen hilft, ist die Ausführung eines Nachsatzes im Ritornell durch die Streicher allein, wenn die Bläser im Vordersatz mitgewirkt haben (3. Satz des ersten Konzerts Ritornell I; 1. Satz des zweiten Konzerts Ritor-

53) Sonate a-moll in Breitkopfs Gesamtausgabe 1895 (E.Rudorff) Nr.8 S.80. Allegro maestoso 4/4.
54) Diese Charakterbezeichnung kehrt bei Löhlein noch einmal in den Klaviertrios wieder (Op.4 Collection I,Sonate III.Letzter Satz a-moll 2/4). J.A. Hiller überschrieb damit das Lied aus der "Jagd": Als ich auf meiner Bleiche....

nell I). Auch das umgekehrte Verhältnis findet sich (3. Satz des zweiten Konzerts Ritornell I). Den Mittelsatz des ersten Konzerts begleiten die Streicher allein, beim zweiten Satz des dritten Konzerts sind nur die Holzbläser zu den Streichern dazugetreten, beim Mittelsatz des dritten Konzerts alle Bläser. Das Cembalo geht in den Tuttistellen mit, wird also gleichzeitig als Soloinstrument und Generalbassinstrument verwendet[55].

Fermaten über einem Quartsextakkord, die Aufforderung für die Solokadenz, haben wir ausser im zweiten Satz des ersten Konzerts noch im ersten Satz des zweiten Konzerts und im dritten und zweiten Satz des dritten Konzerts. Beim zweiten Satz des zweiten Konzerts wird wohl der Abschluss einer Modulation nach der Dominante, der durch eine Fermate angezeigt wird, bei Aufführungen mit einer kleinen Kadenz versehen worden sein, jedenfalls fordert Löhlein die Auszierung einer ähnlichen Stelle in seiner Violinschule[56].

Der Schwierigkeitsgrad dieser Konzerte in Op. 5 und der des Konzertes im Breitkopfschen Magazin (1765) ist als mittelschwer zu bezeichnen. Die Solostellen liegen gut in der Hand, sie bauen sich auf einfache Tonleiterfiguren und Arpeggien auf und vermeiden schwierigere technische Kombinationen. Sehr wohl könnte daher Gerbers[57] Meinung, dass Löhleins Klavierkompositionen pädagogischen Zwecken gedient hätten, für dieses Op. 5 zutreffen, da auch die begleitenden Orchesterstimmen der Bläser wie der Streicher keine grossen Anforderungen an die Spieler stellen.

Schon bei diesen Konzerten empfindet man ohne weiteres die Vorzüge Löhleins als Komponist, namentlich seine melodische Begabung, durch die er sich von seinen Zeitgenossen (besonders den Berlinern) vorteilhaft unterscheidet. Besonders in den Allegrosätzen blitzen wertvolle Gedanken auf, wie wir sie an den Notenbeispielen schon bemerken konnten; dagegen sind die langsamen Sätze schwächer geraten. Doch hierin war Löhlein ein Kind seiner Zeit, erst später verlegte man den inhaltlichen Schwerpunkt gänzlich auf die "affektuösen" Sätze.

Schwieriger als in Op. 5 sind die technischen Probleme in Löhleins "Grand Concert a Clavecin obligé Accompagné de deux Violons, deux Hautbois, deux cors de chasse, Alto e basse", das in Lyon bei Guera verlegt wurde. Eitner[58] hat dies Konzert auf Grund der Be-

---

55) Nach Daffner a.a.O. S.14 das Hauptkennzeichen der Klavierkonzerte zwischen J.S. Bach und Mozart.
56) Violinschule S.70.
57) Gerber a.a.O.
58) Eitner a.a.O. Die Bemerkung Uldalls (S.105), Löhleins Oeuvre I und Op.7 seien in Paris gedruckt, ist unrichtig.

zeichnung "Oeuvre I" mit an den Anfang der Löhleinschen Konzerte gestellt, doch ist diese Werkbezeichnung wohl nur die Nummer der ersten Löhleinschen Komposition, die Guera verlegt hat. Daher muss, weil die Beziehungen zwischen Guera und Löhlein erst am Ende der Leipziger Jahre anzusetzen sind, die Komposition dieses Cembalokonzerts in Löhleins letzte Lebenszeit fallen. Überdies kann uns der Charakter des Werks davon überzeugen, dass zwischen Op.5 und diesem vermeintlichen Op.1 (auch die erste Sammlung der Partiten 1766 war mit Op. 1 bezeichnet) eine ziemliche Zeitspanne liegen muss.

Die drei Konzerte aus Op. 5 (1775) und das Breitkopfkonzert zeigten gänzlich norddeutschen Charakter, wenn auch die Solostellen für Berliner Verhältnisse etwas reichlich hervortraten. In dem Grand Concert a Clavecin obligé und den Werken derselben Gattung, die ihm folgen, hat aber Löhlein einen grossen Schritt von Norddeutschland weg getan. Der grösste Unterschied gegen 1775 ist, dass unser Komponist jetzt die süddeutsche zweithematige Form des Sonatensatzes auch in seinen Konzerten anwendet.

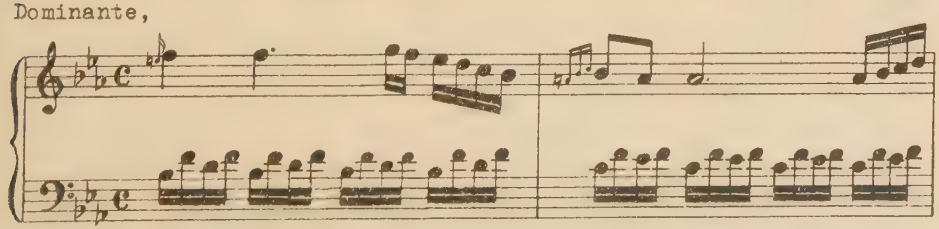
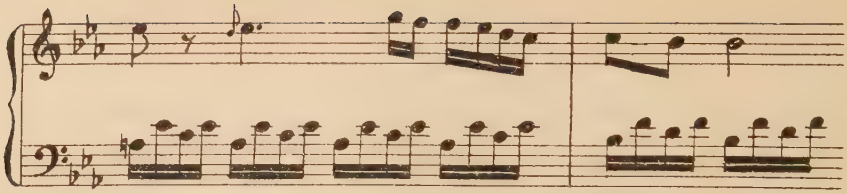
Die Überschriften über den Sätzen lauten jetzt:

Allegro con spirito Es-dur 4/4.
Poco largo sostenuto C-moll 3/4 -
Tempo di Minuetto, grazioso Es-dur 3/4.

Der Wechsel der Tempi ist also der frühere, nur ist als letzter Satz eine Tanzform aufgenommen worden; eine Eigenart der süddeutschen Konzerte, die ihre Herkunft aus dem Divertimento herleiten.

Das Akkompagnement ist mit Oboen, Hörnern und Streichquartett das alte Akkompagnement der Berliner. Formal bemerken wir, dass in diesem Konzert süddeutsche Sonatenform und Berliner Konzertform verbunden sind. Das einthematige Ritornell hat sich gehalten, freilich beginnt gleich das Anfangsritornell des ersten Satzes mit intradenartigen Akkordschlägen nach Mannheimer Manier. Danach wird erst das eigentliche Thema eingeführt.

Noch ist dieses erste Ritornell vierteilig und kehrt wie bei den Berlinern ausser dem Anfang noch dreimal wieder (Tonika - Dominante - Tonika - Tonika). Von dem Kontrastthema auf der Dominante,



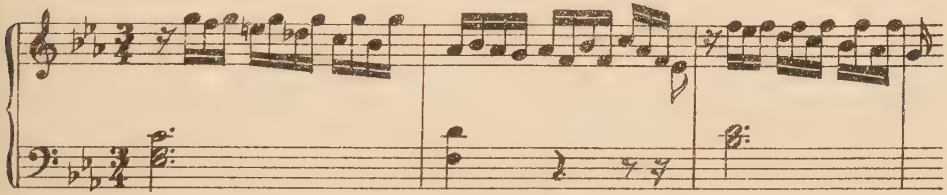
einer Errungenschaft der süddeutschen Sonatenform, das in unserem Konzert in Solo I auf der Tonika auftaucht und in Solo III auf der Dominante wiederkehrt,nehmen die Ritornelle noch keine Notiz, sie beziehen ihr thematisches Material allein aus dem Anfangsritornell; hierdurch erhält das zweite Thema den Charakter einer episodischen Abwechselung im Solo.

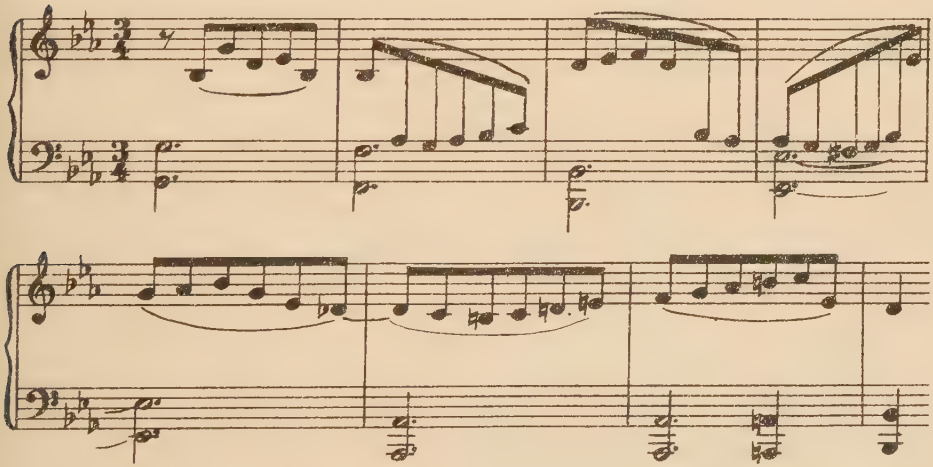
Einen Gruss an die alten Berliner Freunde schickt Löhlein im Solo II des Konzerts in die Welt: die Nichelmannsche Arpeggiofigur von 17 Takten über Streicherakkorden (wie auch nachher noch einmal im dritten Satz).

Der zweite Satz (Poco large e sostenuto, Akkompagnement 1 Oboe und Streicher) hat die Berliner Form mit drei oder vier Ritornellen völlig verlassen. Reine Solostellen kommen in ihm überhaupt nicht mehr vor und damit wird dem Ritornell der Rest gegeben. Dieser Mittelsatz macht den Eindruck einer selbständigeren Einleitung zum folgenden Schlussatz, denn nach einem Quartsextakkord für die Kadenz wird die Grundtonart (c-moll) dieses Satzes zur Paralleltonart des folgenden Satzes umgedeutet,und so gleiten die Spieler über $P-\frac{T}{3}-T-\frac{D}{5}$ $(\frac{6}{4})$ geradeswegs in das "Tempo di Minuetto grazioso" hinein. Dieses ist der Verteilung von Soli und Ritornellen nach dem ersten Satz gleich, nur das Kontrastthema erscheint das zweite Mal in der Molltonika. Die Einteilung des ersten Ritornells in 8 Takte Tutti, 8 Takte Solo und weitere 10 Takte Tutti (zweiteilig) weckt die Erinnerung an die Schlussätze von Löhleins Op.5. Dagegen ist der Doppelstrich nach Ritornell I mit der Forderung, den ersten Satzteil bis dahin zu wiederholen, ein neues Nachgeben an die Sonatenform. Denn danach wird das Hauptthema in der Dominante gebracht und eine Art Durchführung eingeleitet, in der eine norddeutsche Sechzehntelfigur des Solisten (Nichelmann) eine grosse Rolle spielt. - - -

Der vollständige Sieg der Sonatenform offenbart sich schliesslich in Löhleins "Trois Concertos (!) pour le Clavecin, ou Pianoforte avec accompagnement de deux Violons, et Basse". Diese Sammlung ist ebenfalls bei Guera in Lyon verlegt, trägt aber die Opuszahl 7, womit sie wieder in der Reihe der von Breitkopf gedruckten Werke mitgezählt wird. Der Breitkopfsche Katalog setzt

die Konzerte für 1781 an. Bemerkenswert ist hier das Auftreten des Pianoforte in den Löhleinschen Konzerten, denn bisher hatte er diese Art Arbeiten nur für das Clavecin (unser Cembalo) gedacht. In Op.8 kehrte er dann auffälligerweise wieder zum Cembalo allein zurück.

Weit liegt die norddeutsche Schule jetzt hinter unserem Komponisten; schon das Akkompagnement von 2 Violinen und Bass ist eine süddeutsche Eigentümlichkeit[59]. An die alte Zeit erinnern im zweiten Konzert in Es-dur noch Stellen wie

denen im selben Satz ganz bekannt klingende, an Mozart erinnernde Teile gegenüberstehen



Auch die Nichelmannsche Arpeggiofigur ist verschwunden. Die Anordnung der Sätze in den Konzerten von Op. 7 ist:

Konzert 1:

I Allegro moderato F-dur 4/4
II Andante grazioso B-dur 3/8 -
III Rondo poco vivace F-dur 6/8.

---

59) Daffner a.a.O. S.45, erwähnt dies Akkompagnement bei C.F.Abel, der mit dem Londoner Bach zusammen dem süddeutschen Ausdruck verschrieben war.

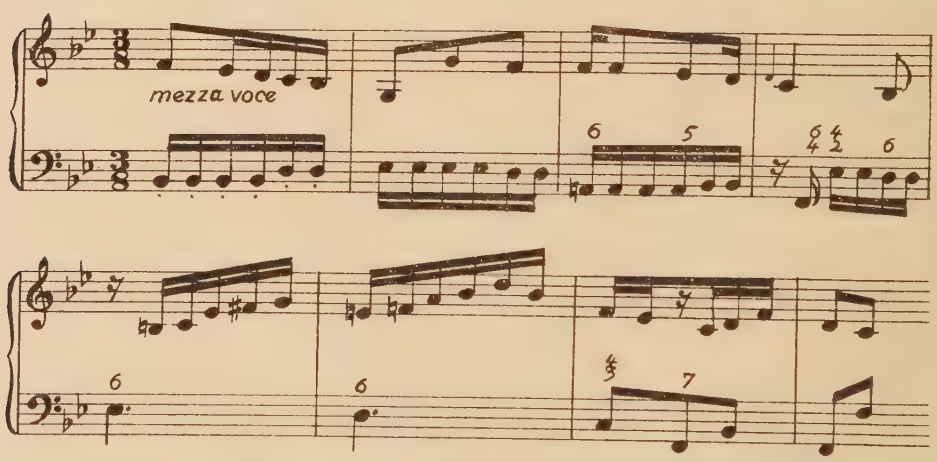
Konzert 2:

I Allegro Es-dur 3/4
II Poco adagio As-dur 3/8
III Rondo tempo di Gavoto (!) Es-dur 4/4.

Konzert 3:

I Allegro assai combrio (!) D-dur 4/4
II Andante grazioso G-dur 3/4 -
III Rondo scherzante D-dur 6/8.

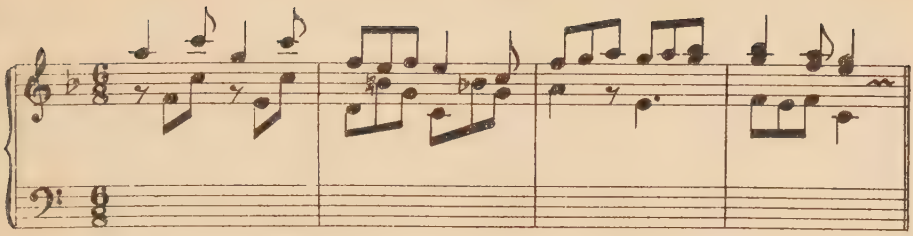
Die Form dieser drei Konzerte, deren Themata sich im thematischen Verzeichnis des Anhangs befinden, ist ziemlich gleich. Wir haben in den ersten Sätzen wie im Anfangssatz des vorhin besprochenen Konzerts in Es-dur die ausgeprägte Form der klassischen Sonate vor uns[60]. Die ersten beiden Mittelsätze dieser Konzerte zeigen dreiteilige Liedform, der zweite Satz des dritten Konzerts deutet auf die Sonatenform hin. Der zweite Satz des ersten Konzerts beginnt mit süddeutschem Wohllaut



Neu ist für Löhlein die Anwendung der Rondoform bei den Schlusssätzen aller drei Konzerte, doch schien "Cramers Magazin"[61] die Wahl des Rondos als Schlussatz nicht als ungewöhnlich zu empfinden, denn es hiess in der Besprechung der Konzerte in Op. 7: "Jedes hat, wie es sich von selbst versteht, ein Rondo".

Im Rondo des ersten Konzerts ist der Refrain in sich zweiteilig, das Soloinstrument beginnt mit einer hübschen 8taktigen Melodie

---

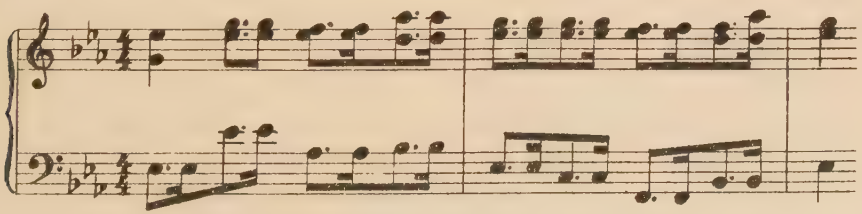
60) Zu demselben Ergebnis kommt bei Betrachtung der letzten Löhleinschen Konzerte auch Uldall a.a.O. S.105.
61) Cramers Magazin 1783. S.78.

die vom Orchester wiederholt wird. Danach folgt Couplet 1 auf der Dominante. Von ihm aus macht eine kleine Kadenz, die (vom Komponisten mit "Arbitrio" überschrieben) schon ganz mozartisch anmutet, die Überleitung zum Refrain 2. Der Refrain wird das erste Mal unverändert wiederholt, dagegen ist seine zweite Wiederholung nach Couplet 2 (Subdominante) im Soloteil durch Sechzehntelbegleitung verbrämt. Nach Couplet 3 (Minore) folgt der Refrain in der letzten Form verbunden mit Couplet 1, dessen Schlussteil allerdings nun in der durch die Coda bestätigten Tonika steht. Schematisch dargestellt ergibt sich folgendes Bild für diesen Rondosatz:

R	C1	R	C2	R1	C3	R1C1	Coda
12							
T	D	T	S	T	°T	T D-T	T

Der Rondosatz des zweiten Konzerts (Gavotte) zeigt zu Anfang wieder einen zweigeteilten Refrain, doch steht Couplet 1 in der Parallele, Couplet 2 in der Dominante und Couplet 3 in der Subdominante. Auf ein Minore ist hier verzichtet, ausserdem ist die dritte Wiederkehr des Refrains verkürzt, sodass der Grundriss in dieser Weise aussieht:

R	C1	R	C2	R	C3	Coda
12		12		1		
T	P	T	D	T	S	T

Die Coda des Rondos dieses Konzertes ist dadurch bemerkenswert, dass sie mit einem punktierten Rhythmus endigt



der einen archaistischen Eindruck hervorruft und einer Gavotta nicht sehr nahe steht.

Der abschliessende Rondosatz des dritten Konzerts zeigt den-

selben Aufbau wie der des ersten Konzerts, nur ist in der Gestaltung von Couplet 1 und 3 anders verfahren, indem hier wie in einer Durchführung das Thema des Refrains auf der Dominante und Molltonika vorübergehend auftaucht. Übrigens kommt in Couplet 3 eine recht anspruchsvolle Stelle von gebrochenen Oktaven im Stile Clementis vor. - Diese 3 Konzerte stehen, dem musikalischen Werte nach betrachtet, auf der Stufe der gehaltvollen Sonate con variate repetizioni von 1768. Die Hinwerfdung zum süddeutschen Geiste förderte bei Löhlein manch glücklichen Einfall zutage, was sich besonders in der Führung der Melodien der Allegrosätze verfolgen lässt. Es war dies der Höhepunkt in Löhleins Schaffen als Komponist von Klavierkonzerten, der auch im letzten Konzert, zugleich der letzten Komposition, die Löhlein geschrieben hat, nicht erreicht wurde.

Dieses letzte Werk ist Op. 8 Nr. 1 "Concerto per il Cembalo concertato, due Corni, 2 Flauti, 2 Violino, Viola e Basso". Die Unterteilung der Werkzahl lässt erkennen, dass Löhlein noch weitere Konzerte zu liefern dachte, wie ja auch seine letzten Werke in dieser Formgattung geschrieben waren. Das Konzert Op. 8, das J.Fr. Reichardt[62] ziemlich unbestimmt "brillant" und "gefällig" nannte, stach Löhlein selbst. Das Werk ist in C-dur geschrieben und hat folgende Sätze:

Allegro C-dur 3/4
Larghetto piu tosto andante c-moll 3/4 -
Allemanda alla ronda scherzante moderato C-dur 4/4.

Der erste Satz zeigt die bekannte Form der Sonate, wie schon in den drei Konzerten in Op.7 verzichtet Löhlein auf die Berliner Sechzehnteltirate, die wir noch im einzelnen Konzert in Es-dur fanden. Solche uniformen Stellen passen schlecht zur ewigen Abwechselung der süddeutschen Ausdrucksweise, der sich unser Komponist jetzt verschrieben hat.

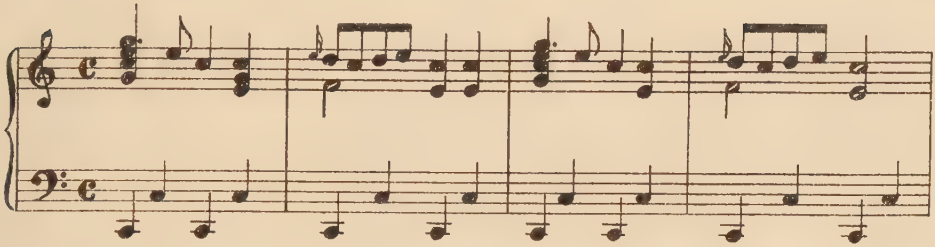
Gegen den impetuosen und lebensfrohen, ja einfallsreichen ersten Satz muss das in dreiteiliger Liedform geschriebene Larghetto abfallen. Dagegen wirkt der letzte Satz des Konzerts, die "Allemanda" sehr anmutig, wenn sie richtig vorgetragen wird, obschon "Cramers Magazin"[63] den "Gesang darin nicht neu" fand. Über einer Art Murkybass erhebt sich ein musettenartiges Thema,

---

62) Allgemeine Deutsche Bibliothek 1781. Bd.46 II S.443.
Das von Eitner als handschriftlich im Besitze der Musikfreunde in Wien befindlich verzeichnete Klavierkonzert Löhleins ist eine Abschrift dieses Konzerts in C-dur; es stammt aus dem Besitz des Erzherzog Rudolf.

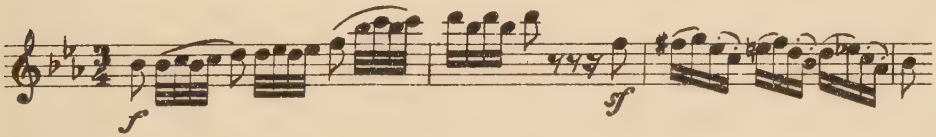
63) Cramers Magazin 1783. S.79.

das dieselbe formale Gestaltung erfährt wie die Rondosätze des ersten und dritten Konzerts aus Op. 7



Besonders wirksam und schön ist der Schluss des Konzerts, der ohne gewohnte schlusskräftigende Akkordschläge das Thema wie in der Ferne verklingen lässt. Das Solocembalo verhaucht smorzato den Gedanken,der schon zu Anfang des Satzes erklang; nur ein Horn und die 4 Streichinstrumente begleiten diesen Ausklang.Hier nimmt der Komponist schon Wirkungen des 19. Jahrhunderts vorweg. - - -

Ein kurzer Blick gelte noch im Anschluss an die Besprechung von Löhleins Konzerten dem "Quatro per il Cembalo, Violino, Viola e Violoncello", (Op. 6, 1778) das bei Guera verlegt wurde. Schon 1767 hatte sich Löhlein mit dem Gedanken getragen "Quatuors mit obligatem Klavier" zu schreiben[64], doch hielten ihn wohl damals andere Aufgaben von diesem Vorhaben ab. Dass das vorliegende Werk nicht damals geschrieben und erst später veröffentlicht sein kann, möge nur folgende melodische Probe beweisen, der Aufschwung der Zweiunddreissigstel, die besinnliche Pause, die mozartisch-chromatische Schritte verraten Wiener Geist:



Nach allem,was wir von Löhlein aus dem Jahre 1767 kennen,kann Op. 6 nicht vor 1778 geschrieben sein.

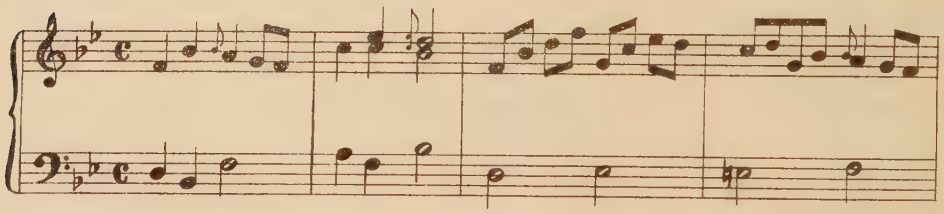
Lange vor dem Jahre 1778 war der auch in Leipzig bekanntgewordene Joh. Schobert in Paris (1767) gestorben.Er hatte das Klavier im Ensemble "sprechen" gelehrt. War noch in den Quatros von J.G. Graun und Janitsch[65] die Klavierstimme zu Generalbasszwecken herangezogen worden, so hatte sich bei Schobert das Ver-

---

64) Hamb.Unterh. Dezember 1767. S.1053.
65) H.Hoffmann, Die norddeutsche Triosonate des Kreises um J.G. Graun und C.Ph.E. Bach. Kiel 1927. S.159.

hältnis umgekehrt; der Klavierspieler wurde jetzt von den anderen Instrumenten begleitet[66].

Dass aber noch von einer anderen Seite die Form des Klavierquartetts bestimmt wurde, zeigt das Quatro Op. 6 unseres Löhlein. Dieser andere Einfluss kam vom Klavierkonzert her. Ein Blick auf die Klavierstimme von Löhleins Op. 6 ruft den Eindruck eines durchweg klaviersolistisch angelegten Stückes hervor. Fehlt zwar die Absicht des Komponisten, Ritornelle und Soli reinlich zu scheiden, wenigstens im ersten Satz, so zeigt doch der letzte Satz des Quartetts (Tempo di Gavotta Alla Ronda (!) B-dur 4/4) das schönste Konzertieren zwischen dem Tutti, das in dem Refrain ein Muster von einem Ritornell aufweist, und dem Solo des Klaviers, das die Zwischensätze des Rondos spielt. Zu allem Überfluss hat der Komponist in diesem anschliessenden Rondosatz die Refrains mit "Tutti" und die Zwischensätze mit "Solo" bezeichnet. Mit dem Thema dieses letzten Satzes tut Löhlein einen Blick in die "alte" Zeit



Von den ersten Sätzen ist das Allegro 4/4 in der Wiener Sonatenform, der zweite Satz Andante 3/4 in der dreiteiligen Liedform abgefasst. Im zweiten Satz finden wir keine Spur, im ersten nur noch Reste der alten Ritornelle. Das Anfangsritornell des ersten Satzes würde, wenn man diesen Satz in der Konzertform verankern wollte, vierteilig erscheinen. Der Anfangsgedanke in 4 Takten (Tutti) wird vom Solo gleich aufgenommen und unter füllenden Streicherakkorden zu 7 Takten ausgesponnen, hiernach tritt wieder ein Tutti von 3 Takten ein, das, fanfarenartig gegen den Anfang kontrastierend, unter einem zweitaktig gehaltenen F" der Violinen vom Solo zu Ende gebracht wird. Den Beschluss macht eine kräftige Unisonfigur des Tutti. An der Gestaltung des Ritornells beteiligen sich also Solist und Akkompagnement gleichmässig.

Die übrigen 3 Ritornelle sind nur noch mit Mühe zu rekonstruieren; so hat sich das zweite in ganzen 3 Takten nach dem Doppel-

---

66) Eine Auswahl seiner Werke gab H.Riemann heraus in Bd. 39 der "Denkmäler deutscher Tonkunst".

strich (Dominante) gehalten, das dritte Ritornell hat durch Verbindung mit der Reprise des süddeutschen Sonatensatzes seine Selbständigkeit eingebüsst. Was uns in diesem ersten Satze so kammermusikalisch anmutet,und an die Klavierquartette der grossen Klassiker erinnert, rührt von dem immer intensiveren Ineinanderweben von Konzertform und Sonatenform her, wobei die Sonatenform stärker hervortritt und die Konzertelemente auf ein Minimum begrenzt. Die Streicher begleiten den Clavecinisten einzeln oder zu mehreren, aber mehr in Zwischenrufen als in regelrechten Ritornellen.

Das Quartett zeigt heute noch frische Farben. Es wurde wahrscheinlich von Löhlein selbst als "Quatuor à 2 Cembali"[67] eingerichtet; alle entscheidenden Klaviergänge sind in diesem Arrangement dem Cembalo 1 anvertraut, das Cembalo 2 hat eine untergeordnete Begleiterrolle inne.

Mit diesem Klavierquartett, in dem wir noch Reste der alten Konzertform wirksam sahen, haben wir Löhlein bis in seine letzten Lebensjahre begleitet. Wir müssen uns nun noch einmal zurückwenden, und die Werke in Augenschein nehmen, die ausser den Klaviersonaten der Sonatenform allgemein verpflichtet sind: Löhleins T r i o s .

Drei verschiedene Arten von Kompositionen für Dreierbesetzung enthält die Liste von Löhleins praktischen Werken:

1.) Triosonaten
2.) Klaviertrios
3.) Klaviersonaten mit Violine (Flöte) und Violoncell ad libitum.

Von der Gattung der Triosonaten sind uns aus dem Jahre 1769 drei Stücke einfach mit "Trio" bezeichnet überliefert, die sich handschriftlich auf der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel befinden. (Auf einem der Titelblätter: "Possessor F.M. Földner"). Als Triosonaten sind die Stücke von 1769 deswegen anzusehen, weil sie die Anordnung der Stimmen zeigen, die auch in den Triosonaten Corellis, Joh.Seb. Bachs und nach diesen der Komponisten der Berliner Schule J.G. Graun und C.Ph.E. Bach u.a. zu sehen ist: zwei selbständige Oberstimmen und ein begleitender Bass.

Bei den Löhleinschen Triosonaten sind die beiden Oberstimmen Violinen, von denen die erste wie bei den Berlinern alle drei Mal durch eine Flöte ersetzt werden kann. Die Basstimme ist nicht mit Ziffern versehen und dadurch von den Berliner Triosonaten ver-

---

67) Landesbibliothek Dresden.

schieden, trotzdem ist sie eine echte Fundamentstimme und nimmt nur selten an der thematischen Arbeit teil. Die Sätze der ein Jahr vor dem süddeutschen Partitenband 2 (1770) komponierten Trios sind:

Trio I, Adagio G-dur 4/4 -
Poco allegro G-dur 4/4
Cantabile G-dur 3/4.

Trio II, Adagio D-dur 4/4
Allegro D-dur 4/4
Vivace D-dur 6/8.

Trio III, Allegretto F-dur 4/4
Larghetto d-moll 6/8
Fuga F-dur 4/4.

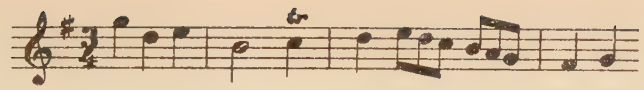
Nur die Triosonate in F-dur zeigt einen Wechsel der Tonart beim langsamen Satz, ihre anderen beiden Schwestern behalten die Tonarten in allen drei Sätzen bei, vielleicht um den Affekt einer Sonate zu vereinheitlichen; es ist eine ähnliche Erscheinung wie bei einem Trio J.G. Grauns in Es-dur[68]. Mit der Satzfolge langsam - schnell - schnell deuten die beiden ersten Trios nach rückwärts zur alten sonata da camera hin.

Wie die Berliner Triosonate noch konservativ die alte polyphone Struktur zu bewahren suchte, schliesslich aber doch dem Zeitgeist anheim fiel, so spüren wir auch in den Löhleinschen Arbeiten allenthalben den Sieg der Homophonie und das Eindringen der norddeutschen Sonatenform in die einzelnen Sätze. Auch die Einführung der Fuge in das letzte Trio (F-dur) kann über die neuen Einflüsse nicht hinwegtäuschen.

Der alte fugenartige Einsatz findet sich in der zweiten Oberstimme nur bei den Trios in D-dur und G-dur (Anfangs- und Schlußsätze), alle anderen führen die zweite Stimme wörtlich in derselben Tonart ein. Vom Konzertieren im Sinne der Altklassiker ist bei beiden Stimmen nicht mehr viel zu spüren, die beiden Instrumente gehen meistenteils in Terzen und Sextenparallelen nebeneinander her, wodurch eine ungemein weichliche Stimmung hervorgerufen wird; so hauptsächlich in den langsamen Einleitungssätzen der Trios in G-dur und F-dur. Mehr polyphon angelegt sind die schnellen Sätze, hauptsächlich die Schlussätze der Trios in G-dur und D-dur. Beim ersten Trio in G-dur beginnt der letzte Satz mit einem Gigathema, eine Form, die schon in der alten Sonata da camera häufig den Schluss machte. Der Schlussatz des G-dur Trios zeigt mit seinem Thema

---

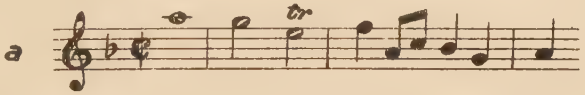
68) Hoffmann a.a.O. S.66.

a

und der in der Mitte auftretenden Figur

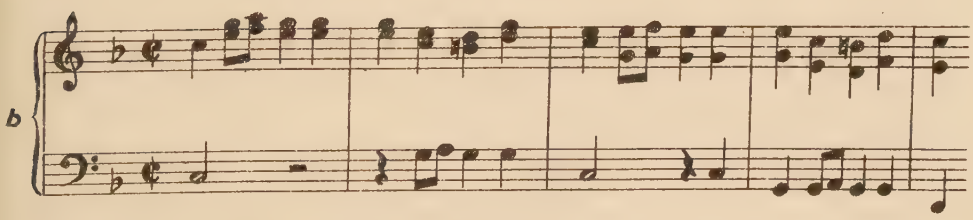
b

gleichfalls in die Vergangenheit. In der Giga D-dur spricht auch der Bass, der sonst nur die Rolle des stützenden Generalbasses inne hat, ein gewichtiges Wort bei der thematischen Arbeit mit.

Der letzte Satz des F-dur-Trios, eine Fuge, beansprucht unser Interesse deswegen, weil sie ausser der kleinen zweistimmigen Invention in der Violinschule[69], dort auch Fuge benannt, das einzige Beispiel ist, mit dem sich Löhlein zur strengen Arbeit bekennt. Die polyphonen Anklänge im G-dur und D-dur-Trio erwähnten wir bereits. Dass Löhlein aber dem alten Fugengeiste nicht mehr nahesteht, belegt der dritte Takt des Themas

a 

und das Zwischenspiel

b

Die Fuge weist drei Durchführungen auf. - - -

Zwei Jahre nach diesen Triosonaten zeigten Hillers "Musikalische Nachrichten und Anmerkungen", die Fortsetzung der "Wöchentlichen Nachrichten"[70] drei von Löhlein komponierte und gestochene Trios an. Die Besetzung dieser als Op.4 gezählten Trios, die 1772 herauskamen, deren erste Sammlung Forkels "Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783" aber schon für 1769 verzeichnet, war: "Clavecin avec accompagnement de Violon ou Flute et Basso (!) ad libitum". Drei Sammlungen zu je drei Trios waren geplant, doch scheinen davon nur zwei Sammlungen zustande gekommen

69) Violinschule S.82.
70) Wöchentl. Nachrichten 10.Dezember 1770.

zu sein[71].

Die Löhleinschen Trios in Op. 4 haben wir als K l a v i e r - t r i o s zu betrachten. Zwar der Titel ist derselbe wie der der Sonate aus dem Breitkopfschen Magazin von 1765, die wir als Triosonate bestimmten, doch haben die vier dazwischen liegenden Jahre einen anderen Geist aufkommen lassen, einen Geist, der das "gearbeitete" Verhältnis zwischen Violine und Oberstimme des Klaviers verbannt und das freie Konzertieren zwischen den beiden Stimmen herbeiführt. Von der Triosonate zweigt also nicht nur wie oben geschildert die Violinsonate ab, sondern auch das Klaviertrio, das später Jos.Haydn zu der volkstümlich-klassischen Höhe führte, an der wir uns, wenn wir das Wort Klaviertrio hören, zu orientieren pflegen. Hier muss wiederum, wie schon bei Löhleins Klavierquartett (1778), der Name J. Schoberts fallen, des Komponisten, der das Klavier in der Kammermusik vom Generalbassdasein erlöste und so für die Entwicklung des Klaviertrios den Weg frei machte. Für die intime Musizierform des Trios waren damit neue Möglichkeiten eröffnet, die Rollen der Triospieler wurden vertauscht und zwar zugunsten des Klavierspielers, der jetzt von Violine und Bass begleitet wurde. Zahllose Komponisten schrieben jetzt Klaviertrios[72].

Bei dieser "Umbesetzung" kam der Bass am schlechtesten weg, er spielte eigentlich den früheren Generalbassteil, auf dem Titel wurde er sogar mit "ad libitum" bezeichnet. Ein regelrechtes Alternieren oder Konzertieren sehen wir nur zwischen der Violine und dem Part der rechten Hand des Klavierspielers. Ähnliche Verhältnisse lassen sich noch am Ende des 18. Jahrhunderts in den Klaviertrios Jos. Haydns nachweisen[73].

Wie Haydn äussere Gründe, Wünsche von Schülern und Dilettanten zum Komponieren seiner Trios drängten, so werden auch bei Löhlein ähnliche Ursachen bei der Entstehung seines Op. 4 mitgesprochen haben. Diese Vermutung wird durch eine Bemerkung Löhleins am Schluss des zweiten Bandes der Klavierschule bestätigt (S.187, § 24) wo er sagt,dass man das Akkompagnement am besten "bey einer vollen Musik" erlerne, und dass die erste Sammlung seiner "Clavier-Trios, die nach dem soliden Fuss gearbeitet sind", zur Übung im Zusammenspiel dienen könnten. Der Schwierigkeitsgrad lässt aber schon von sich aus auf die Bestimmung der Trios zu instruk-

---

71) Nach den erhaltenen Exemplaren in Berlin, Dresden und Brüssel zu urteilen.
72) E.Fr. Schmid, C.Ph.E.Bach und seine Kammermusik. Kassel 1931, zählt S.149 30 Komponisten auf, darunter Löhlein.
73) C.F.Pohl, J.Haydn II. Leipzig 1882. S.317.

tiver Gebrauchsmusik schliessen. Löhlein, der gleich Haydn seine Trios "Sonate" nannte, wurde denn auch von der Kritik[74] über sein Op. 4 als Liebhaberkomponist angesprochen:

> "Angenehm leicht, und kurz: mit Galanteriestücken vermischt, für Liebhaber, die nicht viel können oder sich nicht viel Mühe geben wollen und deren findet man viele. Diese Trios sind auch in der Manier der Sonaten, die itzo die Stelle der eigentlichen arbeitsamen Trios erschlichen haben, gesetzt. Zu ihrer wahrscheinlichen Absicht konnten sie freylich nicht anders seyn. Denn wer ist doch wohl mehr für die neueste Mode portiret als die meisten Dilettanten. Der Kupferstich der Noten ist recht schön und macht seinem Verfertiger Ehre".

In der Klavierschule (II S.187 § 24) sagt Löhlein dann 1781 selbst über diese Trios:

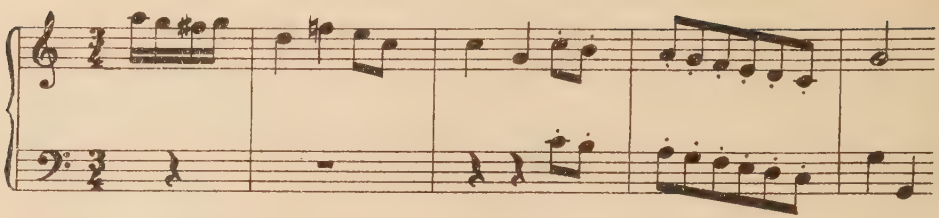
> "Weil ich aber gefunden, dass viele Liebhaber sie nach der einzelnen Clavierstimme beurtheilt, die allerdings ausser der Verbindung der Violine und Bass (ohne die es kein Trio seyn kann,) öfters etwas mager klingt, und aus diesem seichten Grunde für schlecht erklärt haben; so habe ich jene Schreibart fahren lassen, und bey den folgenden (also der zweiten Sammlung!), den Liebhabern zu gefallen, auf den doch der Künstler aus verschiedenen Gründen hauptsächlich bedacht seyn muss, (!) mehr aufs Clavier gesehen, sodass man sie auch allenfalls alleine genüssen kann".

Der Titel der Löhleinschen Klaviertrios ist "Sonate", und nach der Sonatenform müssen wir sie jetzt untersuchen. Wir stehen in der ersten Sammlung der Trios, die Forkels "Almanach" für 1769 ansetzt, ein Jahr vor der Partitensammlung 2 süddeutschen Geistes, (die wir auf diesen Seiten so oft als Orientierungspunkt benutzt haben,) in der zweiten Triosammlung drei Jahre nach diesem Partitenband Op.3. Der Unterschied zwischen den beiden Triosammlungen hinsichtlich der Entwicklung ist nicht sehr gross; wir sehen vom Anfang an die süddeutsche Sonatenform in den ersten Sätzen durchgehend wirksam. Gegen die ersten Sätze der Partiten sind die der Trios einheitlicher gebaut, doch ist ihr Umfang kleiner als der bei den Einleitungssätzen der Partiten. Auch die Anfangsthemen zeigen viel mehr den volkstümlichen Einschlag, wie wir ihn von den Wienern kennen, als die Anfangsthemen von Op. 1 und 3.

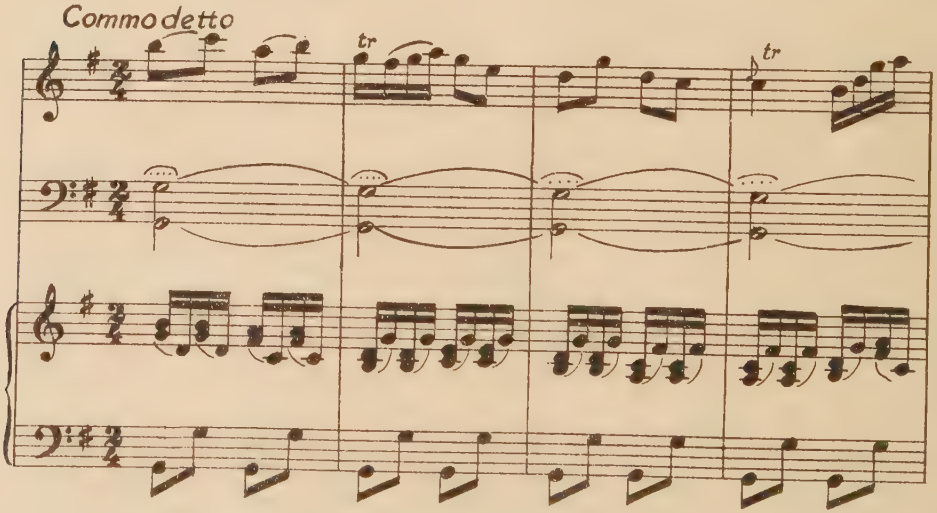
Die Mittelsätze der Trios zeigen die übliche Dreiteiligkeit, über den Schlussätzen finden wir ein paar Mal Namen von Tänzen, doch ist nur im dritten Klaviertrio ein Menuett (mit Triosatz), das wie in den Partiten von einer Polacca gefolgt wird, ein richtiger Tanz. Übrigens kann dieses Menuett nicht verhehlen, aus

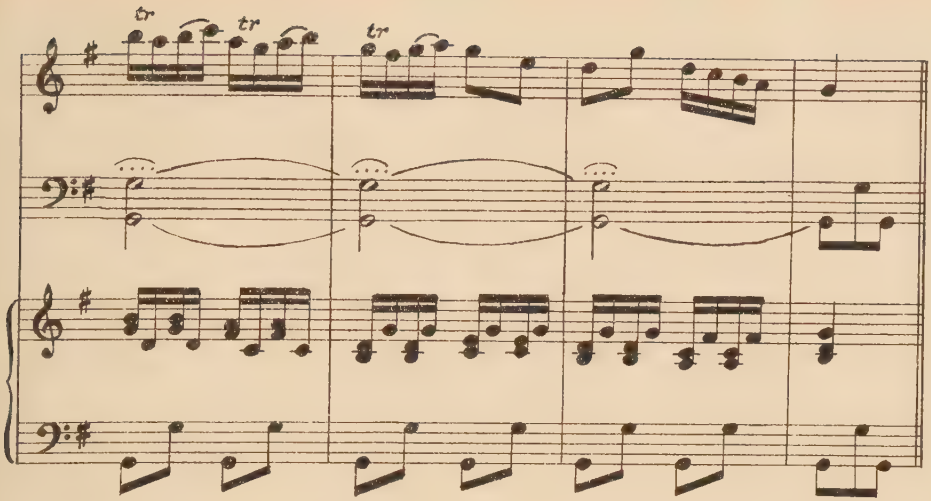
---

74) Kritiker ohne Chiffre in der Allg.Deutsche Bibliothek 1772. Bd.17 I. S.240.

welcher Richtung Deutschlands es kommt

Die anderen Tempi di minuetto (2mal auftretend) sind wie die Schlussätze mit den Überschriften "Allegro scherzante" und "Finale (Allegro di molto)" Sonatensätze. Den Schluss des zweiten Klaviertrios macht ein Rondo mit drei Refrains.

R. Steglich[75] weiss bei C.Ph.E. Bach eine Stelle in dessen C-dur-Phantasie (1787) zu finden, wo weit über das 18.Jahrhundert hinaus Töne angeschlagen werden, die eigentlich schon der Nachklassik und Romantik angehören. Solche Episoden sind das Ergebnis der Vereinigung der "singenden Melodie" mit gesteigerter Ausdruckskraft. Die Wurzeln für diese Ausdrucksweise sucht Steglich in der volkstümlichen Musik. Auch bei Löhlein findet sich vor C.Ph.E. Bachs Werk eine Stelle, die sich der Stimmungswelt der Bachschen Phantasie nähert:



75) Bachjahrbuch 1915. C.Ph.E. Bach und der Dresdner Kreuzkantor G.A. Homilius im Musikleben ihrer Zeit. (S.128).

Wir führen diese Ausdruckssteigerung in Löhleins Kompositionen ohne weiteres auf die Hinwendung unseres Komponisten zu den Süddeutschen zurück, die viel volkstümliche Elemente in ihre Melodik aufnahmen.

Nachdem 1775 die zweite Sammlung der Löhleinschen Klaviertrios von Agricola[76] als: "in der itzigen neuern Form der Trio, leicht, und angenehm, für Liebhaber" gekennzeichnet worden war, wurden beide Sammlungen 1778 von J.Fr. Reichardt noch einmal zusammen besprochen[77]. Der Rezensent bezeichnet den Geschmack der Trios als "neu und galant" (das Gegenteil dazu ist "arbeitsam" aus der Rezension von 1772), betont dann aber, dass trotz den Beschaffenheit der Trios für Liebhaber "wenig Neues und Gedachtes darin" sei. Auch noch nach anderer Richtung hin war etwas auszusetzen:

> "Wir wünschten indessen doch, dass der Verfasser auch solchen Kleinigkeiten mehr Reinigkeit der Harmonie gäbe. Viele Stellen und vorzüglich die, wo der Bass gebrochene Akkorde hat, beleidigen ein geübtes und richtiges Ohr gar sehr. Die mehresten Komponisten, die sich solcher Bässe bedienen, scheinen daran nicht zu denken, dass bei geschwindem Zeitmaasse die gebrochenen Akkorde wie voll angeschlagen wirken".

Deutlich spüren wir das Unbehagen des konservativ eingestellten Kritikers vor dem Eindringen der neuen Einflüsse von Süddeutschland her. - - -

Die dritte Art von Löhleins Kompositionen in Triobesetzung ist uns erhalten in den "Six Sonates pour le clavecin ou Pianoforte,

---

76) Allg. Deutsche Bibliothek 1775. Bd.24 II. S.417.
77) Allg. Deutsche Bibliothek 1778. Bd.33 I. S.169.

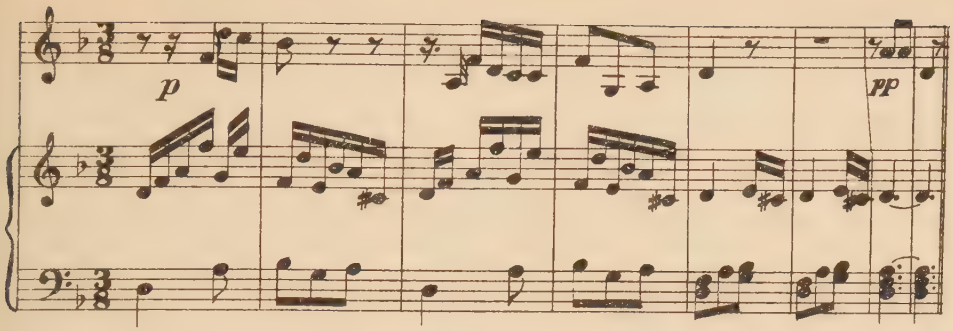
trois avec accompagnement d'un Violon et Violoncell ad libitum", Op. 6 (1776)[78]. Die Sonaten müssen der Jahreszahl nach gleich nach den Klavierkonzerten Op.5 entstanden sein. Der Ausdruck "ou Pianoforte" ist die zweite Erwähnung des Hammerklaviers neben der in Op. 7 (drei Klavierkonzerte). Wieder haben wir eine Merkwürdigkeit in der Zählung Löhleinscher Werke festzustellen. Nachdem das erste Klavierkonzert bei Guera (Es-dur, ohne Jahreszahl) mit den Partiten von 1766 dieselbe Werkzahl gemeinsam hatte, sehen wir dieselben Verhältnisse bei den Sonaten von 1776 und dem Klavierquartett von 1778, das ebenfalls mit Op. 6 bezeichnet worden war. Noch undurchsichtiger wird die Lage, wenn wir bedenken, dass für Op. 5 das Jahr 1775 feststeht.

Die Sonaten aus Op. 6, die in Form und Ausdruck sich durch nichts von den Klaviertrios unterscheiden, sind eigentlich Klaviersonaten. Nur Nr. 2, 4 und 6 sind für Klavier und Violine mit Violoncell ad libitum, der wie in den Klaviertrios im Klavierbass enthalten ist, besetzt. Der Unterschied der Führung der Violinstimme zu der in den Klaviertrios liegt darin, dass die Violine in den schnellen Sätzen mit dem Diskant der Klavierstimme zusammengeht. Die Stellung der Violine ist die der begleitenden Instrumente im Klavierkonzert; wie dort ist die mit vielen Pausen durchsetzt.

In den Sonaten von Op. 6 ist der Klavierspieler Solist, die Violine verzichtet auf Beteiligung am Laufwerk des Klavierspielers und unterstreicht nur wichtige Akkorde als Füllstimme, Überleitungsklauseln und lang ausgehaltene Töne. Man könnte auf den Gedanken kommen,dass Löhlein wie 1776 Neefe mit seinen 6 Klaviersonaten "mit willkürlicher Begleitung einer Violine" eine Erleichterung der Violinstimme für die violinistischen Fähigkeiten des Publikums beabsichtigte[79].

In den schnellen Sätzen ist der Geiger gegenüber dem Klavierspieler unselbständig; ein anderes Bild stellt sich in den langsamen Sätzen dar. Hier beginnt ein Alternieren zwischen Violinstimme und Klavierdiskant, ein Verwachsen der beiden Instrumente miteinander. Im langsamen Satz der zweiten Sonate C-dur begleitet das Violoncell pizzicato; im Mittelsatz der Sonate 4 können wir schon eine kleine, hoffnungsvolle Schlussgestaltung entdecken:

---

78) Bei der Besprechung wurde das handschriftliche Exemplar aus dem Besitz von Herrn Minist.Rat Löhlein (Lich) benutzt.
79) J.Leux a.a.O. S.191.

Die Klaviertrios sahen wir als feste Musizierform in den Händen Löhleins. In diesen 6 Sonaten (Op. 6) ringt unser Komponist noch um die Form. Was er mit diesen Arbeiten schuf, war ein Beitrag zum Bau der Violinsonate, an dem er schon von einer früheren Entwicklungsstufe aus mitgearbeitet hatte, nämlich bei der Komposition seiner ersten Sonate im Breitkopfschen Magazin (1765), der modifizierten Triosonate.

Auch Op. 6 fand eine wohlwollende Berücksichtigung durch J.Fr. Reichardt in der "Allgemeinen Deutschen Bibliothek"[80]. Trotzdem ist der musikalische Wert dieser Sonaten im allgemeinen geringer als bei den Klaviertrios beider Sammlungen. Neben hübschen Einfällen gibt es hier streckenweise recht gleichgültiges Figurenwerk, Verlegenheitslösungen, auf die Löhlein sonst nicht angewiesen ist.

Unter den Löhleinschen Kompositionen gibt es ein Stück, das heute noch handschriftlich und undatiert auf der Schlossbibliothek in Berlin erhalten ist. Es ist ein "D i v e r t i m e n t o a Quatro cioè Flauto obligato, Viola obligata, Violoncello obligato e Violone".

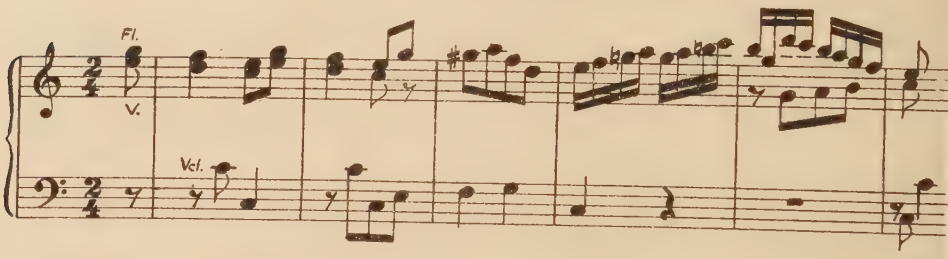
Über das Werk wurde im biographischen Teil dieser Arbeit die Vermutung ausgesprochen, dass es vielleicht das Divertimento zur deutschen Aufführung von Moissys Komödie "Die neue Weiberschule" (1767) sein könnte, das nach Mitteilung der "Hamburger Unterhaltungen"[81] von Löhlein für die Leipziger Bühne geschrieben wurde. Die Struktur des Divertimento in der Handschrift bestätigt die Annahme, dass es in diesen Jahren entstanden sein könnte. 1767 war Op.1, die Partiten,schon veröffentlicht, Löhlein rüstete sich, die Sonate con variate repetizioni erscheinen zu

---

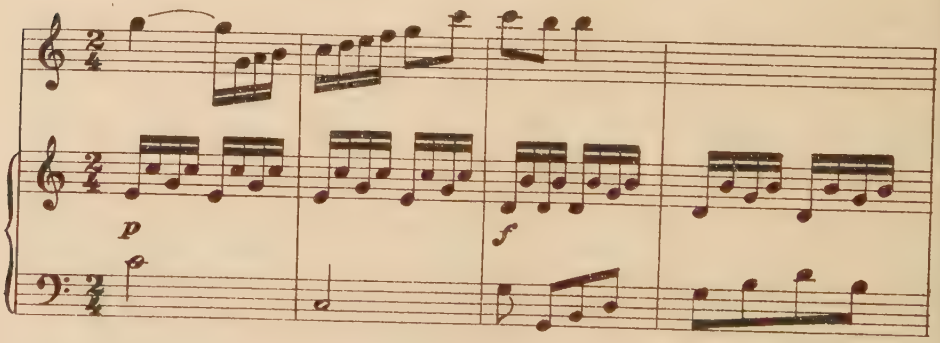
80) Allg.Dtsche Bibl. Anhang II zu Bd.25-36. S.876.
81) Hamb.Unterh. 1767. S.652.

lassen. Da würde dies dreisätzige Divertimento in die Reihe der Löhleinschen Werke um 1767 ganz gut hineinpassen.

Wie in den Partiten steht hier Nord und Süd beieinander. Der erste Satz des Divertimento (Allegro moderato C-dur 4/4) ist ein Muster eines norddeutschen Sonatensatzes ohne Kontrastthema, auch den dreiteiligen Mittelsatz (Andante grazioso F-dur 3/8) könnte man zur Sonatenform rechnen; man merkt, dass erst zwei Jahre seit den Sonaten im Breitkopfschen Magazin vergangen sind. Mit einem Schlage aber verändert sich die Situation im dritten Satz (Vivace C-dur 2/4), mit einem Thema, das, den Partiten von 1766 noch unbekannt, den letzten Gedanken des Finales aus der bekannten Haydnschen Sinfonie vorausnimmt



wird hier ein süddeutscher Sonatensatz eingeleitet, in dem auch ein Kontrastthema nicht fehlt.



Dies ist gleichzeitig ein kleines Beispiel Löhleinscher Instrumentationsart ausserhalb der Akkompagnements in den Klavierkonzerten.

Das geistreiche Stück fand in den "Hamburger Unterhaltungen", die es anzeigten, eine kurze freundliche Berücksichtigung:

"..... Das Divertissement und das Vaudeville[82] haben uns am meisten gefallen. Die Musik verlohr dadurch nichts von ihrem Ausdrucke und der Melodie, dass sie etwas gelehrter zu seyn schien".

Es wird schon unser Divertimento sein, das der Rezensent meint, denn Nachahmungen und sonstige "gelehrte" Stellen sind in diesem Stück häufig. Zu diesen kontrapunktischen Episoden gehört vor allem die kanonische Stimmführung nach dem Doppelstrich im fröhlichen Schlussvivace. - -

Zu den Instrumentalstücken Löhleins gehören weiter die Duette für zwei Violinen, deren Anfänge im thematischen Verzeichnis zu finden sind, ausgenommen das Duett, das sich auch in der Violinschule von 1774 befindet. Diese Stücke, von denen sich ein einziges handschriftliches Exemplar auf der Landesbibliothek in Dresden befindet, werden in die Zeit der Violinschule zu setzen sein. Den Anfang eines unbekannten Löhleinschen Violinduetts birgt der Sammelband auf der herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel (Vogel 310). - -

Löhleins "kleine und leichte Klavierstücke", die die "Musikalische Realzeitung"[83] für Leipzig in der Kommission der Breitkopfschen Buchhandlung verzeichnet, müssen wohl als verschollen betrachtet werden[84]. Ebenso steht es wohl mit den "Musicalischen Kleinigkeiten", von denen der Rellstabsche Verlagskatalog[85] zu berichten weiss; Rellstab setzt unter den Titel: "NB. Eine Sonate fürs Clavier, eine mit Violine".

An einzelnen Instrumentalstücken von Löhleins Hand sind noch zu nennen die Polonoisen (D- und F-dur) in den "Unterhaltungen" (1766 und 1768) und die Angloise B-dur im Dresdner handschriftlichen Sammelbande[86]. - - - - -

Kürzer als über Löhleins Instrumentalwerke können wir uns über seine Vokalkompositionen fassen, denn von den Kantaten und dem einen Oratorium, das er geschrieben hat, ist nur zu einer Kantate die Musik erhalten, die 7 Lieder aber sind als Gelegenheitskompositionen nicht sehr charakteristisch für ihren Komponisten.

---

82) Um was es sich hierbei gehandelt hat, ist nicht mehr festzustellen. G.F.Wolf, Kurz gefasstes musikalisches Lexikon, Halle 1792, sagt über das Vaudeville: "V. bezeichnet einen Volksgesang (ein gemeines Gassenlied); dergleichen Lieder wurden ehedem zu Ende der französischen Komödie gesungen" (auch die "Neue Weiberschule" war ja eine französische Komödie!).
83) H.Ph.Bossler. Musikalische Realzeitung. Speyer 1789, S.214.
84) Nachricht des Auskunftsbüros der Deutschen Bibliotheken Berlin.
85) Vollständiges Verzeichniss aller gedruckten, gestochenen und geschriebenen Musicalien von J.C.F.Rellstab. o.J.
86) Sammlung verschiedener Musicalien Musica B 1106

Als erste Löhleinsche Komposition verzeichnet der Breitkopfsche Katalog die "schertzhaffte" Kantate Löhleins: "Der Jenaische Pursche". Von dieser Kantate sind uns wenigstens die ersten zwei Takte erhalten, die verraten, dass der Anfang einen munteren Polakkarhythmus aufwies. Vor diese weltliche Kantate fällt die nicht mehr vollständig erhaltene Passionskantate aus Löhleins Jenaer Zeit,von der aber in die Klavierschule von 1765 wenigstens ein begleitetes Rezitativ eingegangen ist. 1766 erschien in den "Hamburger Unterhaltungen" der Schlusschor aus "Tireno e Fille, componimento per musica", dessen Text dem Professor Dietz (?) in Göttingen zugeschrieben wurde. Bei den erhaltenen Zeilen war vermerkt: "Herr Löhlein hat diese Kantate sehr glücklich in Musik gesetzt".

Von der Kantate "Totenfeier", geschrieben im Jahre 1770, die nach Rauschning[87] besonders beliebt war, ist ein handschriftliches Exemplar, wenn auch in der Bearbeitung des ehemaligen Danziger Marienorganisten Gustav Jankewitz (1846 - 97) erhalten. Leider konnte es für diesen Versuch einer Monographie G.S. Löhleins nicht eingesehen werden[88]. Die Geschichte[89] der Wiederentdeckung der "Totenfeier" ist merkwürdig genug. Bei Renovierungsarbeiten in der Danziger Marienkirche fand Jankewitz im Gehäuse der alten, berühmten astronomischen (goldenen) Uhr die Stimmen zu der Löhleinschen Kantate. Die Partitur der "Totenfeier", die Jankewitz nach den Stimmen zusammenstellte, ist erhalten, die Stimmen selbst nicht mehr. Die Kantate hat folgendes von Jankewitz geschriebenes Titelblatt, dessen Inhalt aus Neustadt[90] mitgeteilt wurde:

- Totenfeier -

Trauer - Kantate zum .Gedächtnis der Verstorbenen (Text von Professor Blech?) für Soli, Chöre und Orchester von Georg Simon Löhlein 1770, revidiert und bearbeitet von Gustav Jankewitz 1877.

Das Werk hat folgende Sätze:

Nr. 1 Grave Einleitung (Trauermarsch und Chor):
"Es ist dem Menschen gesetzt, einmal zu sterben".

Nr. 2 Choral (Chor):
"Heut sind wir frisch, gesund und stark".

---

87) H.Rauschning, Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Danzig 1931. S.375. Siehe oben S.14, Anmerkung 40.
88) Im Besitz von Herrn K.Krieschen, I.Organisten an der Marienkirche in Danzig. Die dreimalige Bitte, das Werk an die U.B. Halle zu senden, war vergeblich.
89) R.Eitner, Monatshefte für Musik-Geschichte. Berlin Jg.1878. S.56.
90) Durch Vermittlung des Herrn Stadtkirchner T.Beck-Neustadt.

Nr. 3 Rezitativ und Arie (Sopran):
"Ja, schrecklich ist der Tod" und
Rezitativ (Tenor):
"Verlassen müssen wir das Leben" und
Arie (Tenor):
"Seht ihr dort den Leichenzug".

Nr. 4 Choral (Chor):
"Weg Welt, ich eil der Heimat zu".

Nr. 5 Rezitativ (Bass) Chor und Soloquartett:
"So jauchzt der fromme Christ".
Chor: "Tod, wo ist dein Stachel?"

Nr. 6 Choral a capella: "Jesus meine Zuversicht".

Nr. 7 Rezitativ, Soloquartette, Rezitativ und Chor:
"Wie ruhig, wie voll hohen Mutes entschlummert nicht der Christ".

Nr. 8 Arie (Sopran):
"O nun lächeln wir dem Tod entgegen".

Nr. 9 Trauermarsch (Chor):
"Es wird gesäet verweslich".

Nr.10 Choral (Chor):
"Ich soll, wenn du des Lebens Fürst". (Mel. "Erschienen ist der herrlich Tag".)

Nr.11 Rezitativ und Quartett (Bass):
"Ihr, an deren Gräbern wir jetzt stehen".
Quartett: "Es soll ein unaufhörlich Lob".

Nr.12 Arie (Bass):
"Mutig, also nur mutig, bald errungen ist".

Nr.13 Rezitativ und Chor:
"Du aber, die du tief in Gram versenkt".

Nr.14 Schlusschoral:
"Sie sind getrost und hoch erfreut". (Mel. "Jesus meine Zuversicht".)

- - -

Rauschning[91], der das Werk gesehen hat, teilt Notenbeispiele daraus mit, auf die in Ermangelung eines Gesamteindrucks hiermit verwiesen sei.

Von den beiden wohl in Danzig 1781 entstandenen Kantaten "Musik am 1. Pfingst-Feyertage in der Oberpfarrkirche nach der Frühpredigt aufgeführt und gesetzet von G.S. Löhlein ..." und die "Cantate zum Anfange eines Konzerts" sind wiederum nur die Texte erhalten.

Aus dem musikalischen Drama: "Die Pilgrimme auf Golgatha" von J.F.W.Zachariae (1726 - 77), das Löhlein in Musik gesetzt hat, ist ein Rezitativ mit einem kleinen Arioso und einer Arie auf uns gekommen, da Löhlein diese Teile in den zweiten Band seiner Klavierschule (1781)[92] aufgenommen hat. Weil Löhlein von diesem

91) Rauschning a.a.O. S.375.
92) Klavierschule II. 1781. S.150.

Oratorium sagt,dass er es "vor kurzem zum Gebrauche einer Übungsgesellschaft in die Musik gesetzt habe", werden wir die Entstehungszeit des Werks um 1780 ansetzen müssen. Die erhaltene Arie, die für eine hohe Stimme, zwei Geigen und Bass geschrieben ist, charakterisiert der Komponist selbst: "Die Arie ist plan, wie der Text es erfodert"; aber auch einige "gearbeitete" Nummern enthielt nach Löhleins eigener Angabe dieses Oratorium. Den Text, der sich mit üblichen Passionsgedanken des 18. Jahrhunderts beschäftigt, findet man in Zachariäs "Poetischen Schriften"[93]. - -

Löhlein ist neben B. Th. Breitkopf der erste Komponist, der ein Goethesches Gedicht vertont hat; dadurch ist in Friedlaenders Buch "das deutsche Lied im 18. Jahrhundert"[94] sogar ein Neudruck einer Löhleinschen Komposition zustande gekommen. Es ist das "Neujahrslied" Goethes, das in der Vertonung Löhleins 1769 in den "Hamburger Unterhaltungen" erschienen war. Friedlaender[95] stellt den wohltuenden Gegensatz zwischen Löhleins Lied und der unbedeutenden Komposition desselben Textes durch den Goethefreund B. Th. Breitkopf (Neue Lieder 1770) fest;tatsächlich ist Löhleins Arbeit (A-dur 6/8) aus dem Inhalt der Verse heraus geschaffen und rein vokal gehalten.

Nicht alle Löhleinschen Lieder verdienen dieses Lob. Von den übrigen fünf Liedern, die in den "Unterhaltungen" erschienen, sind zwei ausgesprochene Instrumentalstücke: "Der alte Crispus" (A-dur 3/4 auf Pohlnisch), eine richtige Polonäse, der nur ein Text untergelegt scheint; es ist das einzig erhaltene Gesangsstück aus der "Neuen Weiberschule" von 1767. Auch "Das Geständnis" (Es-dur, 3/4, etwas langsam und zärtlich, 1766) ist nicht nur ein Lied zum Singen. Mit Fingersatz versehen wird es im handschriftlichen Anhang eines Exemplars der Klavierschule von 1765 auf der hessischen Landesbibliothek in Darmstadt[96] aufbewahrt, ein Zeichen, dass man die zweifache Bestimmung der "Klavierlieder" Löhleins erkannte und ausnützte.

Zu den Liedern mit instrumentalem Einschlag wäre noch die "Canzonetta alla Signora Cataldi Virtuosa di musica sul teatro dell' Opera buffa a Vienna" (1766) zu rechnen, doch eignet sich

---

93) J.F.W.Zachariae, Poetische Schriften Bd.3. Braunschw.1763-65.
94) M.Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Bd.2. Stuttgart und Berlin 1902. S.153.
95) Ebenda.
96) Ausser diesem Lied von Löhlein hat der Schreiber noch eine Menge Lieder von Herbing und Fleischer, ein Lied von C.Ph.E. Bach, dann kleine Instrumentalstücke von Schaffrath, Schobert Agt und Belluzzi aufgenommen.Vielfach sind die Autoren dieser Lieder und Stücke gar nicht genannt; den Schluss machen Texte von Studentenliedern. Die Signatur des Bandes ist F 1797/505.

der Text gut zu einer so graziös-tänzelnden Vertonung im Coupletstil.

Ausser den Goetheschen Worten des "Neujahrsliedes" kennen wir nur einmal noch bei den Löhleinschen Liedern des Textdichter. Dies ist J.S.F.Löwen mit seinem Gedicht "Todesbetrachtungen einer jungen Schönen", das von Löhlein einem sangbaren Lied (g-moll 3/4, "sehr langsam und traurig" 1768) zu Grunde gelegt wurde. Den "Todesbetrachtungen" geht 1767 "An die Unschuld" (B-dur 3/8, "gelassen") voraus,ein Lied, das gleichfalls kantabel genannt werden kann; das letzte Lied von Löhlein, den "Neu-Jahrswunsch" (A-dur 2/4) nahm Hiller 1774 in die Sammlung kleiner Klavier- und Singestücke auf. (Die Anfänge aller dieser Lieder enthält das thematische Verzeichnis.)

\- - -

Als Komponist ist Löhlein in seinen Instrumentalwerken am bedeutendsten. Hier sind es zwei Grundformen, Sonate und Konzert, um die sich, mehr um die erstere als um die letztere, die anderen Gattungen gruppieren. Die Jahre von 1763 - 75 füllt vornehmlich die Sonatenproduktion aus. Von 1775 - 81 komponiert Löhlein dann hauptsächlich Klavierkonzerte.

Die Entwicklung in der Musik des 18. Jahrhunderts sehen wir in nuce sich auch in Löhlein vollziehen: das allmähliche Vordringen der wienerisch-süddeutschen, von den Mannheimern aufgelockerten Tonsprache. In Form und Melodik zeigten sich bei unserem Komponisten die Wandlungen am deutlichsten, diese beiden Elemente standen deshalb bei unserer Betrachtung im Vordergrund. Die Wendung vom norddeutschen zum süddeutschen Ausdruck vollzieht sich bei Löhlein in zwei verschiedenen Arbeitsgängen. In den Partiten von 1770 bekennt er sich schon teilweise zur süddeutschen Schule, kehrt aber in den Konzerten von 1775 zur norddeutschen Schule zurück und beginnt die Entwicklung noch einmal von neuem durchzumachen; seine letzten Konzerte zeigen schliesslich das Aufgehen im süddeutschen Stil.

Löhleins Stärke sind die Allegrosätze, besonders deutlich empfindet man das in seiner letzten Zeit, wo bei ihm immer mehr statt der Liebe zur blossen Spielfreudigkeit der Berliner die Liebe zum "singenden Allegro" des Südens durchbricht. Deshalb hat der Freiherr von Eschstruth[97] nicht ganz unrecht, wenn er sagt, dass Löhleins "Klavierkompositionen warer fülbarer Gesang zu felen" scheint, womit er zweifellos manchen schon damals schnell verblassten langsamen Satz Löhleins meinte. Das bezeichnendste

---

97) Eschstruth a.a.O.

Beispiel dafür ist vielleicht der Mittelsatz des ersten Konzerts aus Op. 5 (Notenbeispiel Seite 79 oben).

Kein würdigerer Abschluss kann diesem, den Kompositionen unseres Musikers gewidmeten Abschnitt gegeben werden, als das einfache Zitat zweier achtungsvoller zusammenfassender Äusserungen des 18. Jahrhunderts über Löhlein als Tonsetzer. Die eine liest man in Hillers "Wöchentlichen Nachrichten"[98], sie nennt Löhlein "einen Komponisten von Geschmack und Erfindung";das andere Urteil sprach der Verleger Guera, erschüttert über Löhleins unerwarteten Tod, in einem Brief an Breitkopf vom 8.4.1782 aus:

> "Wir verlieren einen rechtschaffenen Mann und ein grosses Talent". - - -

III

Georg Simon Löhleins Lehrbücher

Löhlein schuf seine beiden Unterrichtswerke in der Absicht,eine leicht verständliche Vorbereitung für den Anfänger zu den Anleitungen zum Klavierspiel oder zum Generalbass C.Ph.E. Bachs[1], Friedr.W. Marpurgs[2] und des Lobensteiner Organisten G.A. Sorge[3] sowie zu der Violinschule des Salzburger Konzertmeisters Leopold Mozarts[4] zu geben. Wie in den Kompositionen empfing Löhlein, der im mitteldeutschen Leipzig lebte, von Norden und Süden die Anregungen dieser grossen Theoretiker. Begreiflicherweise wirkten diese Strömungen in seinen Klavierschulwerken wie in seiner Violinschule wechselsweise, sodass sich Anklänge an Leopold Mozart

---

98) Siehe Anm.70.

1) C.Ph.E. Bach, Versuch über die wahre Art,das Klavier zu spielen (Neudruck von W. Niemann nach den Originalen von 1759 und 1762 Leipzig 1906). Daneben wird das Original von 1759 selbst zitiert.

2) Fr.W. Marpurg, 1. Anleitung zum Klavierspielen. Berlin 1775. 2.Die Kunst,das Klavier zu spielen von dem Verfasser des kritischen Musikus an der Spree. Berlin 1761.

3) G.A. Sorge hat vor 1765 drei Generalbasschulen geschrieben. 1.Compendium harmonicum oder kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie... Lobenstein 1760. Als Anleitung zum Generalbass und zur Composition mit Anmerkungen erneut hrsg.von Marpurg Berlin 1760.
2.Vorgemach der musikalischen Composition. Lobenstein 1745. Benutzt hat Löhlein wahrscheinlich beide Schriften.

4) L.Mozart,Versuch einer gründlichen Violinschule. Neudruck von B.Paumgartner 1932.

in manchen Ausdrücken der Klavierschule wiederfinden, während in der Violinschule C.Ph.E. Bach z.B. bei der Manierenlehre sicher keine unbeträchtlichen Anregungen gab.

Löhleins Äusserungen über die Art seines Unterrichts sind über die Seiten seiner Lehrbücher verstreut, ein grosses pädagogisches System zu geben, lag nicht in seiner Absicht. Nur an einer Stelle der Violinschule gibt er uns einen Schlüssel, wie er seine Lehrweise aufgefasst und angewandt haben will. Er sagt bei der Erklärung der Taktarten, dass man junge Anfänger "überhaupt besser durch das Sinnliche als durch den Verstand unterrichtet"[5]. Wir entnehmen daraus, dass im Löhleinschen Unterricht mehr "vorgemacht" als doziert wurde.

Von dem Charakter seiner Schriften sagte Löhlein im Vorbericht zur Klavierschule selbst: "Nur in Ansehung der gewählten Lehrart, durch praktische Beispiele möchte sich diese Anweisung von anderen dieser Art unterscheiden".

Diese praktischen Beispiele waren für Löhlein eine Herzensangelegenheit, hier äusserte sich seine wahre Musikernatur. Schon von den Zeitgenossen gebührend gepriesen[6] sind sie für uns heute das Schönste und Aufschlussreichste in diesen Lehrbüchern der Zopfzeit.

Wo unseren Verfasser die Schärfe der theoretischen Gedanken verlässt, kann er und kann der Schüler sich an das praktische Beispiel halten und ist dann in vielen Fällen gesichert. Freilich ist die Gefahr des Missverstehens bei einer solchen Anlage eines Lehrbuches manchmal gross, es fehlte denn auch nicht an zeitgenössischen Stimmen, die diesen Umstand bemängelten[7].

Noch ein Anderes wird uns über die Unterrichtsweise Löhleins in der Violinschule an der eben zitierten Stelle verraten:

> "Ich mache hier die auf die Erfahrung gegründete Anmerkung, dass ein Lehrmeister, wenn er mit gutem Erfolge unterrichten will, hauptsächlich darauf sehen, was für ein Alter und Talent sein Schüler habe und sich allemal diesem gleich stellen muss. Denn einerley Art von Unterricht wird bey verschiedenem Alter und Fähigkeiten so wenig als einerley Medicin bey verschiedenem Alter und Temperament die nämliche Wirkung thun. Und ich behaupte sogar, dass, wenn ein Lehrmeister (gesetzt, er hätte auch sonst noch so viele Geschicklichkeit) sich nicht von seiner Höhe, bis zum Tone seines Schülers herunterzustimmen weiss, er mit sammt seiner Geschicklichkeit doch keinen guten Schüler ziehen werde. Dahingegen ein anderer mit der halben Geschicklichkeit, der sich aber in alle Lagen des Schülers, selbst bis zum Kinde (!) heruntersetzen kann,allemal geschick-

---

5) Violinschule 1781. S.23 § 37.
6) Hamburger Unterh. 1766. S.81.
7) Chr.G.Schröter im Vorbericht der "Deutlichen Anweisung zum General-Bass". Halberstadt 1772. S.XX.

tere Schüler ziehen wird.Daher sind: Selbst gut machen können, und es andere lehren; zwey verschiedene Dinge".

Wollte man sich von vornherein in der Wertung Löhleins als Theoretiker auf einen Begriff festlegen,so wäre Löhlein als Empiriker zu bezeichnen. Die Erfahrung ist sein A und O, er lobt sie bei allen möglichen Gelegenheiten[8]. Wieder eine merkwürdige Beziehung zur Praxis! - Auch der wahre Komponist muss ja unabhängig von der leitenden Hand des Lehrers die Wirkung aller Elemente seiner Werke an sich und anderen "erfahren", ehe er symbolisch oder wirklich zum Meister gesprochen werden kann. Wie nun Löhlein als Komponist von allen Seiten Anregungen sammelte (denn wir müssen ihn in Ermangelung jeglicher Nachrichten über einen Lehrer als Autodidakten betrachten), so machte er in den Übungsstunden des Collegium musicum in Jena, auf den Proben zum "grossen Konzert" in Leipzig, vielleicht auch im Privatunterricht seine pädagogischen Erfahrungen, die er 1765 in seiner Klavierschule und 1774 in seiner Violinschule niederlegte.

Der Reiz der Löhleinschen Darstellung besteht darin, dass alle diese Erfahrungen wie erprobte Kriegsregeln eines alten Kämpfers mit zahlreichen kleinen witzigen Zügen verbrämt mitgeteilt werden; dadurch trifft er einen pädagogischen Plauderton, der noch heute etwas Anziehendes hat. Seine eigentlichen Regeln ähneln vielfach kurzen Kernsprüchen, die, am Anfang eines Paragraphen stehend, im weiteren Verlauf näher erörtert werden. Dabei kommt es auch vor, dass er im Erklären von "heiligen Zorn" gegen eine andere Auffassung ergriffen wird; er gerät dann unrettbar ins (zeitgenössische) Polemisieren. Das 18. Jahrhundert mit seinem manchmal unerfreulichen, aber doch im ganzen sehr regen musiktheoretischen Leben konnte Löhlein manches Beispiel für die Darstellung und die Ausdrucksweise geben. Als hauptsächlichster Einfluss ist nach dieser Richtung hin G.A. Sorge zu nennen, der gegen Friedr.W. Marpurg in Berlin heftig polemisierte. Vielleicht hat auch die kräftige Sprache J. Matthesons auf unsern Löhlein gewirkt.

Die Schulwerke Löhleins waren sehr beliebt, die Klavierschule wurde sogar ins Holländische und Russische[9] übersetzt. Nicht wenig wird die äussere Form der Lehrbücher zu ihrer schnellen

---

8) Klavierschule I. S.2 § 2; S.5 Anm.; S.7 § 10; S.15 § 3; S.63 § 8. Klav.sch.II. S.32; S.54 § 13; S.97. Violinschule. S.3; S.18; S.23; S.24; S.37 § 58; S.47 § 66 und Anm.;S.132; S.136; s.138; S.140.

9) C.G. Jöcher, Allgemeines Gelehrten-Lexikon. Leipzig und Bremen 1750-1819. Abschn. Löhlein. (Als Übersetzer wird Th. Hablitz genannt.)

Einbürgerung beigetragen haben. Meist ziert die erste Seite der Bände (im Querquartformat) unter dem Titel eine niedliche Vignette. (Ausnahme: das Titelblatt des zweiten Bandes der Klavierschule, 1781).

So sehen wir in Auflage I der Klavierschule eine Illustration zu der Gessnerschen[10] Idylle: Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesanges. Der Name Salomon Gessners führt uns gleich in die Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts ein. Das Bild stammt wohl nicht von Löhlein, er hätte sonst sicher sein "intagliato dall' Autore" dazu gesetzt. Auch bei den Vignetten in Auflage II und III haben wir keinen Buchstaben,der auf Löhlein als Kupferstecher Rückschlüsse zuliesse. In Aufl.II und III wird eine Klavierstunde dargestellt. Der Lehrer sitzt mit Violine und Bogen in der Hand links von einer Schülerin, die dem Beschauer den Rücken zudreht, und erklärt ihr anscheinend eine schwere Stelle. Auf dem Titelbild in Aufl. IV sehen wir ein musizierendes Paar. Der Geiger steht hinter der Dame am Klavier und spielt mit aus den Klavierenoten. Dieses Titelbild stammt von einem Mitglied der Kupferstecherfamilie Rossmässler (Vorname unbekannt) aus Leipzig. Die hübscheste Vignette finden wir aber in der Violinschule von 1774, wo 3 geigende Bübchen abgebildet sind.

Über die Auflagenzahl der Löhleinschen Schulwerke herrschen Irrtümer,die es zu berichtigen gilt. Vom 1.Band der Klavierschule erschien die 1.Auflage 1765, die 2te 1773, die 3te 1779, die 4te 1782. Die erste Neubearbeitung (J.G.Witthauer) wurde 1791 in Angriff genommen, die zweite und dritte (A.E.Müller) 1804 und 1819, die vierte 1825 (C.Czerny). Eine Neubearbeitung der Klavierschule durch J.Knorre (1848), die Kullak-Niemann[11] verzeichnet, liess sich nicht nachweisen. Der 2.Band der Klavierschule erschien 1781 und wurde 1788 nochmals aufgelegt.

Die Violinschule kam 1774 heraus, wurde 1781 das 2. Mal aufgelegt, neu bearbeitet wurde sie 1797 von Joh.Friedr. Reichardt. Die Angabe Eitners[12], dass A.E. Müller weitere Ausgaben der Violinschule veranstaltet habe, kann nicht zutreffen, ebensowenig die Mitteilung Kullak - Niemanns[13], dass Joh.Fr. Reichardt die Klavierschule neu herausgegeben habe.

---

10) Salomon Gessner, Schriften Bd.2 Idyllen. Zürich 1810. S.76.
11) Kullak-Niemann, s. Anm. 13.
12) Eitner, Quellenlexikon.
13) A. Kullak, Die Ästhetik des Klavierspiels. 9.Aufl. hrsg.von W.Niemann. Leipzig 1922. S.72.

Die Löhleinschen Schulwerke:

1. a) Die Klavierschule

Die Vormachtstellung, die das Klavier heute immer noch, auch in der volkstümlichen Musikpflege, seit dem 18. Jahrhundert behauptet, ist im Verlauf einer langen Entwicklung allmählich erreicht worden. Für den Anfang und die Mitte des 16. Jahrhunderts haben O. Kinkeldey[14] und Weitzmann-Seiffert[15] das Vorkommen des Klaviers in Ensemblemusiken vielfach belegt; schon die älteste Klavierschule, die wir kennen, die des Thomas de Sancta Maria (1565) zeigt in ihrem zweiten Teil, der von den Dissonanzen, Konsonanzen und Oktavversetzungen handelt, wie man dem Schüler neben der Ausbildung zum Solisten auch die des Ensemblespielers zuteil werden lassen wollte. Auf die Rolle des Klaviers als Begleitinstrument weisen Traktate wie der eines D. Ortiz (1553)[16].

Besonders ausgesprochen und zu spezieller Bedeutung erhoben wurden diese Betätigungen des Klavierspielers in der Zeit um 1600, als der Stilwandel aus der Einheit der "gearbeiteten" Komposition den Dualismus von Monodie und Begleitung herauslöste. Jetzt entstehen die Generalbass-Schulen, Abkömmlinge der alten Schulen für Tasteninstrumente, die aber von ihren Ahnen nur einen kleinen Teil der Spiellehre, der Vortragslehre übernehmen. Die Klavierschulen hingegen, von den Orgelschulen immer noch nicht streng getrennt, nehmen von ihren neuen Verwandten vieles von der Akkordlehre auf. Diese wechselseitige Beeinflussung beider Typen ist verständlich, denn jeder, der sich mit dem Klavierspiel irgendwie beschäftigte, musste auch die neue Akkordlehre berücksichtigen. Dadurch aber, dass, um mit Riemann zu reden, der Generalbass zum "Vehikel der Satzlehre" wurde, erhob sich der Klavierspieler zur wichtigsten Person. Man identifizierte den Generalbass-Spieler am Klavier wie an der Orgel, bei dem Produzieren und Reproduzieren vereinigt war, in gewisser Weise mit dem Komponisten. So wuchs, praktisch und theoretisch begründet, die Leistung des "maestro al cembalo" zu hoher Kunst.

Für die Klavierschulen wurde es von Bedeutung, dass im 17. Jahrhundert das Klavierspiel in allmählichem Aufstieg stilistisch

---

14) O.Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1910. S.169.
15) C.F. Weitzmann und M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik. Leipzig 1899. S.54.
16) Diego Ortiz, Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones, Rom 1553. Neudruck mit Übersetzung von Max Schneider.Kassel 1936 (2.Aufl.) S.73.

einer Trennung vom Orgelspiel zustrebte, womit die Position des Solisten auf dem Klavier gestärkt wurde.

Den Typ einer reinen Klavierschule nennt Kullak - Niemann[17] François Couperins Werk: L'art de toucher le clavecin (1717). Hierbei wäre anzumerken, dass vor Couperin doch M. de St. Lambert 1698 mit seinen "principes de clavecin" das Recht der Priorität behaupten darf. Allerdings steht St. Lambert hinter Couperin insofern zurück, als er weniger Klaviertheoretisches, als vielmehr eine genaue Musiklehre, besonders eine Lehre vom Takt vorführt, was Couperin mit Absicht vernachlässigt, wenn er sagt, er wolle keine Grammatik der Musik geben.

Für den Klavierspieler war es damals aber noch nicht die Regel, dass er sich lediglich als Solist fühlen und alle anderen Aufgaben als untergeordnet beiseiteschieben konnte. Couperin stellte in seiner Zeit als Verfasser eines rein klaviertheoretischen Werkes, dem der wichtige Generalbassteil fehlte, eine Ausnahme dar. Es war bezeichnend, dass M. St. Lambert, bevor er 1698 seine "principes de clavecin", ein reines Klavierschulwerk, veröffentlichte, noch 1680 seinen "traité de l'accompagnement du clavecin" herausgab. Und auch C.Ph.E.Bach, als Vater des modernen Klavierspiels mit Recht gepriesen, liess seinem (vielleicht durch Couperin angeregten) "Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" (1753), ungefähr sieben Jahre später einen zweiten Teil folgen, der das Akkompagnement behandelte. Doch mit Ausgang des Jahrhunderts verblasste die Person des unentbehrlichen Akkompagnisten, von dem noch Quantz[18] gesagt hatte, dass er bei jeder Musik mit dabei sein müsse. Für die Vertretung der Harmonie im Orchester fanden sich andere Mittel; sobald die Hörner ins Orchester eindrangen, hatte das Klavier seine Rolle als unentbehrliche Stütze ausgespielt. Es fand nun reiche Betätigungsfelder im Klaviertrio, Klavierquartett und der grossen solistischen Literatur,bei deren Ausgestaltung der "Flügelvirtuose" aus den Konzertsälen nicht wegzudenken war.

Beispiel einer Klavierschule in zwei Teilen nach der Anordnung St. Lamberts, C.Ph. E. Bachs und Marpurgs ist auch die Klavierschule Georg Simon Löhleins von 1765. Sie ist ein Ergebnis der gegenseitigen Beeinflussung der Spielanweisungen für Klavier und der Generalbass-Schulen. So gab es denn bei Beurteilung der Löhleinschen Schrift zwei Parteien zeitgenössischer Kritiker, von

---

17) Kullak-Niemann a.a.O. S.42.
18) J.J.Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. S.185.

denen die eine Löhlein unter die Verfasser von Generalbass-Schulen und die andere ihn unter die reinen Klaviertheoretiker rechnete. Diejenigen Kritiker[19], die von einer eigentlichen Klavierschule sprachen, sahen wie wir heute das Werk unter dem Gesichtspunkt der sich damals neuartig entwickelnden Klaviermusik, für die C.Ph.E. Bach Bresche geschlagen hatte. Die Beurteiler jedoch, die eine neue Generalbass-Schule zu erblicken glaubten[20], verlangten, vom neuen Klaviergeiste noch nicht berührt, unter dem Titel "Klavierschule" ein Lehrbuch für den Generalbass mit stark ausgeführtem Klavierteil. Zur damaligen Zeit hatten beide Parteien recht, die Generalbassübung war traditionsgemäss noch ebenso wichtig wie das Klavierspiel allein.

Löhlein selbst hatte laut Vorbericht neben seinen Vorgängern C.Ph.E. Bach und Marpurg auch G.A.Sorge genannt. Sorge hatte aber vor 1765 nachweislich kein eigentliches Lehrbuch für Klavier etwa im Sinne von Bachs "Versuch" (Teil I) geschrieben (erst 1767 erschien Sorges "Anleitung zur Fantasie und schönen Art, das Klavier zu spielen"), sondern nur eine Generalbassanweisung: ein "Compendium harmonicum", das 1760 erschien. Löhlein, der einerseits als ehemaliger Direktor des Collegium musicum in Jena und in Leipzig als interimistischer Leiter des "grossen Konzerts" mit der Generalbasspraxis vertraut war, andererseits aber auch das Selbstbewusstsein eines Klaviersolisten im Zeitalter C.Ph.E.Bachs besass, schwebte also bei Abfassung seines Werkes im gewissen Sinne eine Generalbass-Schule für Anfänger vor, allerdings mit grösserem, instruktivem reinen Spielteil. Er suchte der von C.Ph.E.Bach und Marpurg[21] erhobenen Forderung gerecht zu werden, vor dem Generalbass und dem Akkompagnement den Schüler geraume Zeit "gute Handsachen" spielen zu lassen. So entstand auf der Schwelle der grossen klassischen Zeit eine der letzten Verbindungen zwischen altem Geist der Akkompagnisten und neuem Klavierspielerbewusstsein; beides aber, das Akkompagnement, wie das "galante Spielen" sollte nach dem Willen Löhleins in seinem Werk ebenbürtig nebeneinander hergehen (Vorbericht). - -

Der Erfolg der Klavierschule zeigte sich nicht nur in den vier Auflagen, die das Werk bis 1782 erlebte, sondern auch in den aus-

---

19) Litteratur der Musik.... von einem Liebhaber der Musik. Nürnberg 1783. S.328. -- Forkel, Allg.Litteratur der Musik. Leipzig 1792. S.328, Musikalischer Almanach 1783. S.148.

20) Wöchentl.Nachrichten u. Anmerkungen die Musik betreffend. 11. Juli 1768. S.19. -- Zwischen beiden Auffassungen steht die Kritik der Allg.D.Bibl.

21) C.Ph.E. Bach, "Versuch" II. Einleitung S.3 § 12. -- Marpurg, Kunst, das Klavier zu spielen. Teil 2, S.1 § 2.

führlichen Besprechungen darüber in den "Hamburger Unterhaltungen" (1766)[22] und in der "Allgemeinen deutschen Bibliothek" (1769)[23]. Auf letztere war Löhlein besonders stolz, er nannte sie im Vorwort zur zweiten Auflage "vielleicht allzu freundschaftlich und gütig". Was diese Zeitschriften zu den einzelnen Teilen der Löhleinschen Schule zu sagen hatten, wird noch angeführt werden.

Der Titel der Klavierschule, die Löhlein dem Erbprinzen von Sachsen-Coburg-Saalfeld, Franz Friedrich Anton[24] widmete, lautet: G. S. Löhleins Clavierschule / oder / kurze und gründliche Anweisung / zur Melodie und Harmonie / durchgehends mit practischen Beispielen erkläret./(Titelbild und Angabe der Auflagezahl) Leipzig und Züllichau / auf Kosten der Waisenhaus - und Frommannischen Buchhandlung (1765).

Im Titel liegt zugleich das Programm. Zu dem Ausdruck "kurze Anweisung" fügte Löhlein noch hinzu: "Ich habe mich bey den Regeln und Exempeln der möglichsten Kürze beflissen, um sowohl die Geduld als den Aufwand meiner Leser zu schonen" (Vorbericht). Die "Hamburger Unterhaltungen" meinten, dass diese Absicht geglückt war. "Man findet hier alles ... kurz und leicht und neu vorgetragen" ..... konnte man dort lesen.

In der Gegenüberstellung von "Melodie und Harmonie"[25] wird einmal ausgesprochen, dass ein Klavierteil (Melodie) und Generalbassteil (Harmonie) folgen soll, dann aber ist die Absicht Löhleins daraus zu erkennen, noch über den Charakter einer Klavierschule hinaus, wie in den alten Musiklehren, einen Abriss vom Wissen über die Musik zu geben, der für den Spieler des allumfassenden Akkordinstruments von besonderer Bedeutung war. So finden sich neben einer Elementartheorie die Darstellung von Zahlenverhältnissen[26], dann Eingehen auf theoretische Zeitfragen[27] und akustische Erörterungen[28]; auch historische Seitenblicke fehlen

---

22) 1766. S.81.
23) Bd.10. 1.Stück. 1769. S.241.
24) Siehe oben S.18, Anm.67.
25) "Melodie und Harmonie" muss im 18. Jh. ein Ausdruck gewesen sein, mit dem man das gesamte Gebiet der Musik charakterisieren wollte; siehe später Rellstabs Sammlung von Musikalien unter dem Titel "Melodie und Harmonie", man denke auch an die damals aktuellen Fragen, ob die Harmonie aus der Melodie entstünde oder umgekehrt, als letzte tiefste Frage nach dem Ursprung der Musik.
26) Klavierschule I. S.75 § 7; S.78 § 1; S.80 § 6; S.86 § 3 und § 4; S.110 § 1.
27) Klavierschule I. S.73 § 3; S.79 § 5 und Anm.; S.109 § 6.
28) Klavierschule I. S.74 § 6.

nicht[29]. Auf die praktischen Beispiele wurde in den Einleitungssätzen schon hingewiesen.

Ein Vergleich der vier Auflagen des ersten Bandes der Klavierschule miteinander ergibt,dass, abgesehen von kleinen Änderungen, die im Laufe der Untersuchung erwähnt werden sollen, die erste Fassung im wesentlichen erhalten bleibt. Die zweite Auflage, die besonders in den Fingersätzen der Handstücke von Druckfehlern wimmelt, fügt am Schluss des ersten Teils ein Kapitel: "Von der Stimmung und Inachtnehmung des Klaviers" hinzu. Die dritte Auflage ändert im Generalbassteil die Reihenfolge der Septimensätze. Die vierte Auflage gleicht der dritten bis auf 5 Druckfehler vollständig. Sie wurde 1782 nach Löhleins Tode gedruckt. Bei unserer Betrachtung soll wie auch bei den bisherigen Zitaten aus der Klavierschule die dritte Auflage zu Grunde gelegt werden.

Hatte sich Löhlein im Vorwort zur zweiten Auflage für die gute Kritik in der "Allgemeinen deutschen Bibliothek" bedankt, so versuchte er sich auch gegen eine abfällige Kritik zu wehren, die ihm von Seiten des streitbaren Nordhäuser Organisten Chr.G.Schröter (1699 - 1782) zuteil wurde. Schröter hatte nämlich in seiner Generalbass-Schule von 1772[30] in der Vorrede eine Anzahl zeitgenössischer Generalbasslehren erwähnt und dabei auch Löhleins Unterrichtswerk mit folgenden Worten bedacht:

> "Im vorigen Jahre eröfnete Hr. George Simon Löhlein seine Clavierschule oder Anweisung zur Melodie und Harmonie. Im ersten Theile werden hauptsächlich etliche leichte und schwerere Clavierstücke mit überschriebener Applicatur vorgetragen, anbey hin und wieder seine Anmerkungen eingestreuet. Der zweyte Theil aber enthält nur die gewöhnlichsten Sätze des Generalbasses. Derowegen sagt der Hr. Verfasser in der Vorrede: "Wer mehr Unterricht holen will, der darf nur Hrn. Marpurgs Handbuch (bey dem Generalbasse usw.) oder Hrn. Sorgens Compendium harmonicum nachschlagen, da wird er allerley N.B. Raritäten finden". Übrigens mögen andere Einsichtsvolle Leser beurtheilen, ob etliche Tonfortschreitungen des Hrn. Löhleins etwa nur Druckfehler sind; ingleichen, ob die Accentuation in beyden Recitativen nach dem Sprachgebrauche oder nach dem reinsten Geschmacke eingerichtet sey".

Löhlein war nun viel zu sehr Kind des polemischen 18. Jahrhunderts, als dass er diese Angriffe schweigend hätte übergehen können. Seine Antwort an Schröter lautete:

> "Dieser musicalische Held äussert Bedenklichkeiten,wegen einiger Tonfortschreitungen, ingleichen wegen der Akzentuation und des Geschmacks der beyden Recitative im zweyten Theile. Was das erste anbetrifft, so würde ich ohne Umstände die Stellen verbessert haben, wenn es ihm beliebt hätte, mir solche anzu-

---

29) Klavierschule I. S.1 § 1; S.76 § 2; S.83 § 4; S.85 § 6.
30) Schröter a.a.O. S.XX (Vorrede). Abschn. XXXXVIII.

> zeigen; denn ich halte mich nicht für unfehlbar. Sind es aber nur Druckfehler, die kommen in keine grosse Betrachtung, und werden vermuthlich in dieser Auflage verbessert seyn. Die Recitative aber, sind nicht als Muster zur Composition aufgestellet, sondern nur den Accompagnisten die Art der Begleitung zu zeigen; und so schlecht, wie sie der Herr Componist und Organist Schröter vielleicht findet, werden sie auch nicht seyn".

Dann stellt Löhlein seine fassliche und kurze Art, sich auszudrücken, der "wässerichten und aufgeblasenen Schreibart" Schröters entgegen und geisselt dessen Anmassung, sich selbst einen "harmonischen Helden" zu nennen: "Genug! alle fühlbare Musikverständige werden sich ein Gewissen daraus machen, die Harmonie heroisch zu behandeln". Schliesslich macht er sich über den Ausdruck "musikalisches Paket" lustig, womit Schröter eine Reihe von Vorhalten mit den dazugehörigen Umkehrungen benennt[31]. "Was seine musikalische Pakete anbelangt, davon werden wohl wenige den gewünschten Abgang finden".

Aus der Löhleinschen Antwort, die sich positiver Belege enthält, spricht besonders bei der Rechtfertigung der Rezitative einige Unsicherheit, über die der siegesgewiss klingende Ton nicht hinwegtäuschen kann. Man wird dies vielleicht auf Löhleins Einstellung als Praktiker zurückführen müssen, der theoretische Spitzfindigkeiten verachtete. Trotzdem aber ist verwunderlich, dass Löhlein den Vorwurf des umständlichen Schröter überhört, der zweite Teil enthalte nur die gewöhnlichsten Sätze des Generalbasses. Er hätte wie schon im Vorbericht zur ersten Auflage hier geltend machen können, dass es ja gar nicht seine Absicht war, ein gelehrtes Werk zu schreiben. Denn im Vorbericht, der nach der barocken Widmung an Franz Friedrich Anton folgt, finden wir, dass es sich Löhlein als besonderes Verdienst anrechnet, dem Anfänger verständlich sein zu wollen:

> "Von der Vermischung der Harmonien, vom Zusetzen u. dergl. habe ich mit Vorbedacht nichts gesaget, um den Anfänger, für welchen hauptsächlich diese Anweisung geschrieben ist, nicht in ein musikalisches Labyrinth zu führen".

Löhlein erkennt achtungsvoll an, dass der "grosse Bach", Marpurg und Sorge schon treffliche Sachen geliefert hätten, jedoch setzten sie schon "einen gewissen Grad der Vollkommenheit voraus". C.Ph.E.Bach hatte zwar auch den Anfänger ein paar Mal erwähnt[32], war dann aber im Verlaufe seines Buches auf Elementarfragen gar nicht weiter eingegangen.

Dass Löhleins Absichten von seinen Zeitgenossen verstanden

---

31) Kap.XIX. S.114.
32) C.Ph.E. Bach, "Versuch". Einleitung S.2.

wurden, zeigten die beiden schon oben erwähnten Kritiken. Die "Hamburger Unterhaltungen" sagten:

> "Das Werk ist für Liebhaber ein sehr angenehmes Geschenk und hat für Anfänger auf dem Klavier ungemein viel lehrreiches ... Man findet hier alles das kurz und leicht und neu vorgetragen, was Herr Bach in seinem Versuch etc. für geübtere Leser und für Kenner schreibt".

In demselben Sinne, nämlich dass Löhleins Schule eine Vorbereitung für schwierigere Unterrichtswerke darstelle, äusserte sich die "Allgemeine deutsche Bibliothek":

> "Ein absonderlich für Lernende und Lehrer der Anfänger des Klavierspielens und des Generalbasses, sehr brauchbares gutes Buch .... Wer dieses durchstudiert und begriffen hat, der wird Bachs Versuch, Marpurgs Handbuch (bei dem Generalbasse) und andere mehr mit desto grösserem Nutzen brauchen können. Obgleich auch wahr ist, dass er schon durch dieses Buch im Spielen sowol als Akkompagnieren ziemlich weit gebracht werden kann".

Ein Sonderlob spendete der Kritiker dafür, dass Löhlein die "Selbstinformation" ablehnte. Aus dieser Abneigung gegen den Selbstunterricht hatte derselbe Rezensent zwei Seiten nach der Kritik über Löhlein eine vernichtende Rezension über Wiedeburgs[33] "sich selbst informierenden Klavierspieler" folgen lassen. Löhleins Ansicht über diesen Punkt geht aus folgendem hervor:

> "Damit ist es aber nicht gemeynet, dass man ohne Beyhülfe eines Lehrmeisters aus diesem Tractätchen das Clavier erlernen könne? Keineswegs. Dergleichen Lehrbücher gehören unter die frommen Wünsche: Viva vox docet. Die Hauptabsicht davon ist: ein Wegweiser für den Meister und Schüler zu seyn".

Beide Teile des ersten Bandes der Klavierschule enthalten folgende Unterabschnitte:

1.Teil. Kap. 1 Von den Anfangsgründen zum Clavierspielen.
" 2 Von den Figuren der Noten und Pausen.
" 3 Vom Takte, oder Zeitmaasse.
" 4 Von den musikalischen Linien,Schlüsseln und Noten.
" 5 Von verschiedenen musikalischen Zeichen.
" 6 Von den Vorschlägen und übrigen Verzierungen.
" 7 Von der Fingerordnung oder Applikatur.
" 8 Von der Melodie und vom Spielen selbst.
" 9 Vom richtigen Notenlesen 34).
" 10 Von der Stimmung und Inachtnehmung des Claviers (tritt erst in der zweiten Auflage hinzu).

---

33) M.J.F. Wiedeburg, Der sich selbst informierende Klavierspieler. Halle u. Leipzig 1765.
34) Vgl. hierzu die Überschrift des Hauptstücks XII in Mozarts "Versuch": Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrag überhaupt. S.252.

2.Teil. Kap. 1 Von der Harmonie überhaupt.
" 2 Von der Anwendung der Harmonie beim Akkompagnement.
" 3 Von den Intervallen.
" 4 Von den Klanggeschlechtern und Tonleitern.
" 5 Von den Tonarten.
" 6 Vom harmonischen Dreyklange.
" 7 Von den Bewegungen.
" 8 Von den fehlerhaften Fortschreitungen.
" 9 Vom Akkompagnement insbesondere.
" 10 Von der Sexte, und von der Quinte, wo die Sexte nachgeschlagen wird.
" 11 Von der Sexte und Quarte.
" 12 Von der Septime.
" 13 Von der Sexte und Quinte.
" 14 Von der Quarte und Terz.
" 15 Von der Quarte und Sekunde (von Auflage III ab kommt dazu: "von der kleinsten Septime und von den übrigen Septimen").
" 16 Von der None.
" 17 Von den übrigen Ziffern, so im Akkompagnement vorkommen.
" 18 Von der Begleitung des Recitativs.
" 19 Von den Kunstgriffen, einen unbezifferten Bass zu akkompagnieren.
" 20 Vom Fantasieren und vom Spielen aus dem Stegreife.

Von den drei letzten Kapiteln, die über den Rahmen einer Klavierschule, aber auch einer Generalbasschule hinausgehen, ist Kapitel 19 insofern besonders wichtig, als es die Keimzelle wurde für den zweiten Band des Löhleinschen Klavierschulwerks. Dieser trägt den Titel:
"G. S. Löhleins / Klavierschule / zweyter Band / worinnen / eine vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Bässe / und andere im ersten Bande fehlenden Harmonien gegeben wird. / Durch / 6 Sonaten mit Begleitung einer Violine erkläret. Nebst einem Zusatz vom Recitativ". (Leipzig und Züllichau 1781). Wie wir später sehen werden, schliesst dieser zweite Band nicht nur an das 19. Kapitel des ersten Bandes direkt an, sondern setzt überhaupt die Kenntnisse des ersten Bandes voraus. -

Löhleins L e h r e vom K l a v i e r s p i e l .

Ohne langes Aesthetisieren wird im ersten Kapitel (Seite 1) "Von den Anfangsgründen zum Clavierspielen" unter Verzicht auf eine "weitläuftigte Geschichte" das Klavier als "ein mit Dratsaiten bezogenes musikalisches Instrument" charakterisiert (§ 1). Unter Klavier versteht der Verfasser hier das Clavichord[35]; er merkt "im Vorbeygehen" an, dass es aus dem Monochord entstanden ist.

---

35) Wie häufig um 1770. Cornelia Auerbach, Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts, Kassel 1930, S.45, fand "Clavier" für "Clavichord" bei Neefe, Reichardt u.a.

Neben dem Clavichord nennt Löhlein als bekannt "das Clavezimbel" d.h. das heute wieder zu Ehren gekommene Cembalo und "die neueren Pianoforte". Dass ein Clavichord, natürlich rein gestimmt, um das Gehör des Anfängers nicht zu verderben, "für einen Anfänger besser sey als ein Clavezimbel, oder Pianoforte, ist wohl unstreitig,und die Erfahrung bestätiget es auch; denn wer auf einem von diesen letzten Instrumenten lernet, wird niemals die Feinigkeit im Anschlage und Ausdrucke bekommen, als einer der auf dem Clavier den Anfang gemacht hat. Kann man schon etwas vom Blatte, rein und deutlich spielen, so gewöhne man die Finger zum Clavezimbel, man erlangt dadurch mehr Kraft im Spielen und lernet die Finger besser aufheben"[36].

Auf diese eben angeführte Stelle hat schon Cora Auerbach[37] hingewiesen, wobei sie feststellt, dass Löhlein der erste ist, der nach C.Ph.E.Bachs "Versuch" in einem Unterrichtswerk sich für die Bevorzugung des Clavichords gegenüber dem Pianoforte beim Anfängerunterricht ausspricht. Denn in dieser Zeit streiten Clavichord und Pianoforte als zwei Instrumente, die vor dem Clavezimbel den Vorzug der grösseren Ausdrucksfähigkeit voraus haben, um die Vorherrschaft. Wie schliesslich das Pianoforte gegen Ende des Jahrhunderts den Sieg davon trägt, wird noch in der Reihe von Unterrichtswerken, die wir uns nach Löhlein ansehen müssen, berührt werden.

Mit der Bemerkung, dass ein "gut Instrument und ein geschickter Lehrmeister auch einem mittelmässigen Genie" weiterhilft, verscheucht Löhlein die Hemmungen, die einen Anfänger in den ersten Stunden befallen könnten (S. 2 § 3). Über erforderliche Begabung des Schülers drückt sich Löhlein ziemlich unbestimmt aus und spricht nur allgemein vom "Genie":

> "Es glückt nur selten, dass ein gutes Genie sich selbst aus diesem Labyrinthe (Takt!) hilft; und wo bleiben denn die mittelmässigen? ..... Es ist wahr, manchem hat die Natur dergleichen Fähigkeiten so die Musik, und überhaupt die schönen Künste und Wissenschaften erfordern, versaget. Dergleichen Mangel lässt sich durch keine Kunst ersetzen. Allein mehrentheils ist ein schlechter Unterricht die Ursache davon". (S.4 § 2).

Später sagt er dann:

> "Hat ein Musicus Genie und Gefühl, so wird ihm dieses mehr helfen, als alle ängstlich gesuchten Regeln. Hat er dieses nicht, so wird er bey allem Regeln und Fleiss doch nur ein

---

36) Ebenso fordert C.Ph.E. Bach im "Versuch" das Clavichord zum Studieren, dagegen Marpurg, Anleitung 1755 (Einleitung S. 4), den Flügel für den Anfänger.
37) C.Auerbach, a.a.O. S.56.

mechanischer Musicus bleiben; denn die schönen Künste und Wissenschaften sind mehr ein Werk des Genies als des Fleisses, beydes aber zusammen macht den Meister". (I S.68 § 10).

Die Anfangsgründe beim Klavierspielen sind nach Löhlein:

Kennenlernen

1. des "Griffbrettes" (Claves, Tastatur, Tasten),
2. der Notenwerte, Pausen und übrigen Zeichen,
3. der Applikatur.

Bei der Einführung der Tasten verbietet er "aufgeklebte Papierchen" zu verwenden, jene schon im Mittelalter geübte Praxis beim Unterricht auf Tasteninstrumenten[38]. Drei Orientierungspunkte werden dem Anfänger auf der Tastatur gegeben. Die erste Taste, die sich der Schüler merkt, ist D, die liegt zwischen zwei "oben liegenden" Tasten (den heutigen schwarzen). Links von D liegt C; F findet der Schüler gleich vor den drei zusammengehörigen "Obenliegenden" (I S.2 § 4-6).

Das zweite Kapitel (I S.3) erläutert in bekannter Weise die "Figuren der Noten und Pausen", unter denen sogar noch die Brevis und Longa als Residuen aus den alten Musiklehren aufgezählt werden. Sie werden aber "nur in dem Choralgesang und in Fugen gebraucht". (I S.4 § 3). Danach beschäftigt sich das dritte Kapitel (I S.4) mit dem "Tackte oder Zeitmaasse überhaupt uns ins besondere".

Die Taktfrage ist von jeher eins der schwierigsten Probleme gewesen und wie auch Kullak[39] betont, eine noch heutzutage nicht ganz erschöpfte Frage; schon die alten Pädagogen J.Bermudo und Th. de Sancta Maria[40] mühten sich darum. Der gründliche M.de St. Lambert[41] verwandte in seinen "Principes" auf das Kapitel "Von den Zeichen des Taktes und der Bewegung" 30 Seiten seines Buches.

Der Lösungsversuch des Taktproblems bei Löhlein ist von der Erfahrung bestimmt, die unser Verfasser ja oft als seine Erkenntnisquelle hinstellt. Er defin ert den Takt im allgemeinen als das, "was in dem gemeinen Leben das Maass oder Gewicht ist". (I S.4 § 1). Hier muss ähnlich wie bei der Behandlung der Applikatur und der Manieren der Lehrer dem Schüler von Anfang an den richtigen Weg weisen, sonst rächt sich der Mangel an Gründlichkeit später durch grossen Zeitaufwand (§ 2). Nach dieser allgemeinen Besprechung des Taktes behandelt Löhlein den Takt im besonderen.

---

38) Kinkeldey a.a.O. S.108.
39) Kullak-Niemann a.a.O. S.55.
40) Kinkeldey a.a.O. S.109.
41) M. de St.Lambert, Principes Cap.18.

Er unterscheidet geraden und ungeraden Takt ("Trippel") (§ 3). Zur ersten Gattung rechnet er den Vierviertel-Takt und Zweivierteltakt; zur zweiten neben dem Dreihalbentakt, Dreivierteltakt, Dreiachteltakt und Neunachteltakt auch den Sechsachteltakt und Zwölfachteltakt. Diese uns heute merkwürdig erscheinende Zuordnung des Sechsachteltaktes bemängelte denn auch der Rezensent[42] der "Allgemeinen deutschen Bibliothek" mit der Bemerkung: "S. 5 wird der 6/8 und 12/8 Takt allzu unbestimmt unter die ungeraden Taktarten gerechnet". Deutlicher drückte sich Marpurg[43], der in seiner Anleitung zum Klavierspiel den Sechsachteltakt und Zwölfachteltakt unter die zusammengesetzten Taktarten rechnete, aus. In seinen "historisch-kritischen Beyträgen"[44] besprach er dann eine Klavierschule von Weitzler (Halter) und nannte Weitzlers Art, der wie Löhlein den Sechsachteltakt dem "Trippel" zurechnete, ohne jeden weiteren Kommentar "grundfalsch". Dagegen suchte G.F. Wolf in seinem "kurzen aber deutlichen Unterricht im Klavierspielen"[45], wo er viel Löhleinsches Gut an Gedanken und Anordnungen übernahm, Löhlein zu verstehen, wenn er sagte:

> "Einige zählen den 6/8 und 12/8 Takt zum ungeraden, weil sie (wenn der erste in zwei, und der zweite in vier Theile getheilet wird) ungerade Glieder haben; und geht man ins Einzelne, so ist die Behauptung richtig. Allein man kan sie wohl am richtigsten dreigliedrige gerade Taktarten nennen".

So freundschaftlich wohlwollend diese Entlastung klingt, die Wolf seinem geistigen Ahnherrn zuteil werden lässt, so ist sie doch für die Praxis ohne Wert, ganz zu geschweigen von der Schwierigkeit der Wolfschen Regel ad captum puerilem. Denn gerade beim Anfängerunterricht wird es sich empfehlen, dem Schüler nicht das Stück zuerst bis "ins Einzelne" zu zerpflücken, sondern vom Gesamteindruck aus zu erläutern, wo sich dann zwangsläufig in den meisten Stücken im Sechsachteltakt eine Zweiteiligkeit

---

42) Nach G. Partheys Buch: Die Mitarbeiter an Fr. Nicolais Allgemeiner deutscher Bibliothek, Berlin 1842, das aber ungenau zu sein scheint, wäre dieser Kritiker C.R.Herder, der von 1768 bis 1770 den 7. bis 12. Bd. unter der Spalte "Schöne Wissenschaften" kritisierte und mit Y unterzeichnete. Der Bachschüler J.Fr.Agricola schrieb in diesen Jahren nach Parthey die Musikkritiken unter der Chiffre Y (Buchstabe in Frakturschrift).
43) Marpurg, Anleitung 1755. S.22.
44) Bd.3. 1757. S.104.
45) Göttingen 1783, S.23.

herausstellen wird[46]. Es ist bezeichnend, dass Löhlein in der Praxis anders verfuhr als in seiner theoretischen Vorschrift. Im zweiten Bande der Klavierschule (S. 12) findet sich nämlich eine Stelle, wo er die Begleitung eines Satzes im Sechsachteltakt, "Vivace alla ronda" auf folgende Weise erläutert: "Das Folgende ist zu begleiten wie der Zweivierteltakt". Dass diese offenbar abwegige theoretische Anweisung im ersten Band trotz des autoritativen Hinweises der "Allgemeinen deutschen Bibliothek" in keiner der folgenden Auflagen verbessert wurde, lässt uns eine Absicht Löhleins vermuten; diese ging vielleicht dahin, dem Anfänger nur zwei Taktgattungen ohne alle Unterabteilungen vorzuführen, in denen die ungeraden Taktarten sich von den geraden nur durch den Zähler des Bruches abhoben. Allerdings steht diese gewaltsame Einteilung zu der in den vorhergehenden Paragraphen geforderten Gründlichkeit bei Taktfragen in erheblichem Widerspruch.

Im weiteren Verlaufe der Taktbetrachtung wird die Frage nach dem absoluten Takt erhoben (I S.5 § 4):

> "Wie soll man sich denn einen Begriff von einem Maasse machen, wozu man weder Elle, Gewicht, noch ein ander Maass brauchen kann?"

Ausweg: "Wir nehmen das innerliche Gefühl zu Hülfe, und machen uns damit einen Maasstab".

Dieses nicht näher gekennzeichnete Maass wird in Beziehung gesetzt zum Ticken der Taschenuhr. Hierbei gelten vier Schläge ein Viertel, die übrigen Werte lassen sich dann leicht ableiten. Die Uhr erwähnte auch in seinem Lehrbuch St.Lambert, wenngleich er den Schritt eines Menschen für ein Viertel als naturgemässeres Mass ansah[47]. Wiedeburg, Löhleins Zeitgenosse, bevorzugte den Schlag der Wanduhr als Takteinheit[48].

Jetzt wird der Schüler zur Mitarbeit aufgefordert (I S.5 § 5). Er wählt ein beliebiges Tempo, in dem er 1 - 2 - 3 - 4 zählt und sich die einzelnen Notenwerte (Achtel, Sechzehntel usw.) durch jeweils verschieden häufiges Anschlagen eines Tones klar macht.

---

46) Vielleicht übernahm Löhlein diese Zuordnung des Sechsachteltaktes aus L.Mozarts "Versuch" S.28 (Das ungleiche Zeitmass). Löhlein folgten H.Laag in "Anfangsgründe zum Klavierspielen und Generalbass" Osnabrück 1774, ebenso E.W. Wolf in "Musicalischer Unterricht", Dresden 1788. Kap.4 S.23. Wolf setzt allerdings dazu: "Den Sechsviertheiltakt hält man auch sonst für geraden Takt. Ich glaube aber, dass es dabey auf Rhythmik (!) ankömmt, nemlich, wenn zwey Takte nach einander folgen".

47) St.Lambert, Principes Cap.8 (S.58).

48) Der sich selbst informierende Klavierspieler. S.88.

Der angeschlagene Ton soll das eingestrichene G sein, weil Löhlein

> "aus der Erfahrung weiss, dass ein musicalisches Gehör den Ton, entweder im Unisono, oder in der Oktave beym Abzählen ergreift. Ist nun dieser (Ton) ausser dem Umfange seiner Stimme, so fällt es ihm (dem Schüler) schwer". (I S.5 Anm.).

Der Lehrer unterstützt den Schüler dadurch, dass er ihn die Viertel durch etwas stärkeren und die Achtel durch schwächeren Fingerdruck auf die Schulter angibt, oder mit einem Instrument, womöglich auf derselben Tastatur eine Oktave höher die Aufgabe des Schülers mitspielt (I S.6 § 6)[49]. Diese Übung wird im Dreivierteltakt und Sechsachteltakt wiederholt, wenn der Schüler in der Handhabung des geraden Taktes sicher ist (I S.6 § 7). Danach schlägt der Schüler mit der linken Hand eine ganze Note lang einen Ton und in der rechten eine Oktave höher einen halben Notenwert an, um die Unterteilungen zu begreifen.

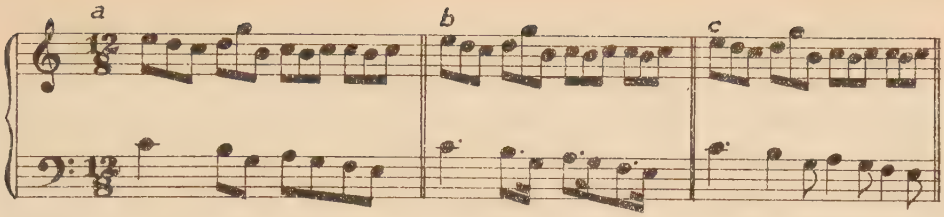
Nach diesen Winken für die Praxis des Taktunterrichts gibt Löhlein eine Tabelle[50], die, in erweiterter Form noch von C.Czerny 1825 angewandt, wie ein Stammbaum Notenwerte nebeneinander zeigt und zwar im Viervierteltakt, Dreiviertelteltakt und Sechsachteltakt (§ 9).

Bei dieser Gelegenheit werden auch gleich die Triolen behandelt (I S.7 § 11). Löhlein vertritt hier die Auffassung, die uns heute noch geläufig ist, nämlich: Die Noten der Triolen, von denen "die erste einen vorzüglichen Druck" bekommt (I S.68 § 8) "werden alle drei in eben dem Zeitmaasse vorgetragen, als sonst zwey von dieser Gattung". (I S.7 § 11). In diesem Punkte unterscheidet sich Löhlein von der bis dahin üblichen Auffassung, wenn wir Marpurgs Äusserungen für weitere Kreise als gültig annehmen können. Marpurg[51] sagt:

> "Bei Triolen, die gegen zwei Noten in geraden Takt geschrieben sind, werden allezeit die beyden ersten von den dreyen gleiche Noten gegen die erste von den zweyen gespielet",

und notiert das so:

---

49) Marpurg empfahl Taktschlagen, um deutlich zu sein. Anleitung S.19 Anm.; vor ihm St-Lambert a.a.O.: "Wer nicht singen kann, soll die Taktbeispiele mit der linken Hand spielen und mit der rechten Hand dazu den Takt schlagen".
50) Mozarts "Versuch" enthält im Anhang eine ähnliche Tabelle.
51) Marpurg, Anleitung S.24.

Mögen die Noten geschrieben stehen wie bei a) oder b), die Ausführung der Triolen ist nach Marpurg stets wie bei c). Marpurgs Art bei b) und c) erlaubt Löhlein nur "in geschwindem Takte", wie aus dem späteren Kapitel: "Vom richtigen Notenlesen" (I S.68 § 8) hervorgeht; aber es muss "eigentlich das Sechzehntheil seinem Werthe nach, erst nach der Triole angeschlagen werden". Diese letzte Einschränkung nahm Löhlein erst in Auflage 2 auf, nachdem ihm die "Allgemeine deutsche Bibliothek"[52] einen Wink gegeben hatte:

> "S.70. wird gelehrt: dass bey punktirten Noten gegen Triolen, die Note nach dem Puncte auf die dritte Note der Triole angeschlagen würde. Dies ist nur bey der äussersten Geschwindigkeit wahr. Ausser dieser aber muss die nach dem Punkte stehende Note nicht mit, sondern nach der letzten Note der Triole angeschlagen werden. Denn sonst würde ein Unterschied zwischen geraden Takte, worinn dergleichen Noten vorkommen, und dem 3/8, 6/8, 9/8, 12/8 Tacte wegfallen. So lehrte es J.S. Bach alle seine Schüler; so lehrt es auch Quantz in seinem Versuche (S.243). Wider die Ausführungskunst und die feine Empfindung dieser Männer, wird doch wohl Niemand mit Grunde was einzuwenden haben".

Zu diesen Fragen vom Takte gehören auch die Erörterungen über "gute" und "schlechte" Taktteile, die Löhlein erst nach den Handstücken im Kapitel "Vom richtigen Notenlesen" behandelt. Er sagt hier: "Die Noten haben nicht nur ihren äusserlichen Werth, sondern sie haben auch ihren innerlichen, nachdem sie in den Tackt eingetheilet sind".

Am Worte "Christianus" werden die innerlich langen Noten "Note buone"[53] (anschlagende Noten) neben die innerlich kurzen, die "Note cattive" (durchgehende Noten) gehalten. Daraus ergibt sich für Löhlein die als Regel gegebene Erkenntnis, für den "der etwas mit Geschmack spielen will" (I S.66 § 3): "Daher ist der Auftakt (arsis) seinem innerlichen Werthe nach, allezeit kürzer als der Niedertakt (thesis). Es mag ein Text unter den Noten stehen oder nicht".

Diese Anmerkungen sind für die später zu besprechende Lehre

---

52) Allg.D.Bibl. Bd.10. 1.Stück 1769. S.241.
53) Vgl. Mozarts "Versuch", Haupstück XII, S.257 § 9.

vom Akkompagnement wichtig, denn bei schnellem Tempo werden die "anschlagenden" Noten mit Begleitung versehen,während die "durchgehenden" Noten unbegleitet bleiben.

Da hier von innerlich langen und kurzen Noten die Rede ist, wird schon in die Akkordlehre vorgreifend bemerkt, dass Dissonanzen mehr "Stärke im Vortrag" erfordern als Konsonanzen; "weil sie gleichsam diesen zur Würze dienen, und von ihnen mehr Geschmack bekommen. So wie in der Malerey durch den Schatten die lichten Theile gehoben werden" (I S.66 § 4).

Im 4.Kapitel (S.7) wird von den fünf musikalischen Linien, den Schlüsseln und Noten gehandelt. Die Notenlinien werden in bekannter Weise erklärt[54], ebenso die Schlüssel, von denen aber Löhlein dem Anfänger nur den Basschlüssel und Diskantschlüssel (den C-Schlüssel auf der ersten Linie, unsern sogenannten Sopranschlüssel) zu lernen aufgibt (I S.8 § 2), Der Vollständigkeit halber finden auch noch der Altschlüssel und Tenorschlüssel Erwähnung,ebenso der (G-) Violinschlüssel, den Löhlein für die Violinen, Flöten, Oboen "auch wohl fürs Clavier" fordert. Aber nur bis zur 3.Auflage (1773) gilt der Diskantschlüssel als spezieller Klavierschlüssel, von da ab hat sich der Gebrauch so verschoben, dass Löhlein vom Violinschlüssel jetzt sagen muss: "Da man die meisten Claviersachen darinnen schreibt...." Dem (G-) Violinschlüssel auf der ersten Linie, dem "Französischen Schlüssel", wird keine bestimmte Verwendungsmöglichkeit zugesprochen. (I S.8 § 1).

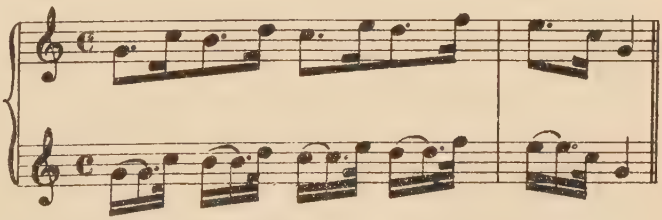
Noch ehe die Obertasten mit Namen genannt werden, wendet sich Löhlein gegen den "Schlendrian", die Obertasten mit "halbe Töne" zu benennen. In dieser irreführenden Bezeichnung, die Marpurg[55] angewandt hatte,sieht Löhlein (der Name des Berliner Theoretikers bleibt hier unerwähnt) den Anlass, dass der Anfänger etwa die Eis oder His fälschlich mit Es oder B wiedergibt,also Kreuze und Been verwechselt (I S.8 Anm.). Die Oktave wird mit dem altertümlichen Mass des Werkschuhs verglichen (I S.9 § 5). Auch dieser ist in 12 Teile (Zolle) geteilt;danach folgt die Aufzählung der grossen, kleinen, ein- bis zweigestrichenen Oktave (§ 6), Kontratöne und Noten auf Hilfslinien (§ 7), mit der Bemerkung, dass Töne des ersten Systems, die für die rechte Hand zu unbequem liegen, von der linken übernommen werden können. Die Notenbeispiele, die der Erklärung der Oktave beigegeben sind, soll der Schüler gleich

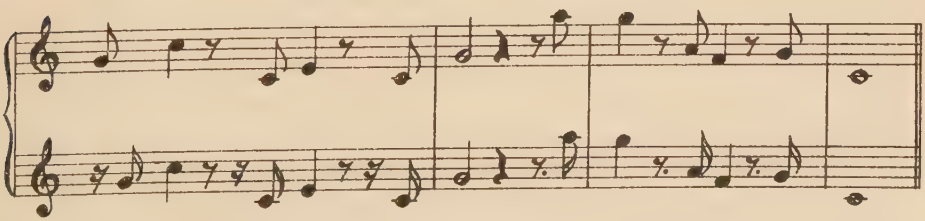
---

54) H.Laag a.a.O. gibt Merkregeln für die Linien des unteren Systems: "Grosse Herrn Die Fehlen Auch" und für das obere System: Ein Grosser Herr Der Fehlet".
55) Marpurg, Anleitung S.63.

abspielen (§ 8). In diesen kleinen Übungen weist Löhlein den Anfänger, der beständig auf die Noten sehen soll (I S.10 § 8), an, für das Stück der C-dur-Tonleiter den Fingersatz: rechts 1 2 3 dann Übersetzen, links entsprechend zu benutzen: "Durch diese Fingersetzung werden die Finger schon zur Applikatur gewöhnt". -- Das der Elementartheorie gewidmete letzte Kapitel (I S.11 Kap.5), handelt "von verschiedenen musikalischen Zeichen". Wir hören hier von dem "doppelten Kreuz" 𝄪 in der alten Form (es entspricht heute der Wirkung nach unserem einfachen Kreuz) und dem einfachen Kreuz (unserem Doppelkreuz) (I S.11 § 1), sowie von der Aufgabe des ♭ und ♮ (Be quadrat), wo wir bei der Aufzählung aller einfach erniedrigten Töne das Fes vermissen. Wichtig für die Praxis der Zeit sind dann die Angaben über den Punkt als Verlängerungszeichen (I S.12 § 4). Nach der bekannten Regel, dass der Punkt die Note um die Hälfte ihres Wertes verlängert, folgt der Zusatz: "Es ist aber nicht genug, wenn ich nur so lange schweige als der Punkt beträgt, nein, sondern der Ton muss so lange gehalten werden, als die Note mit dem Punkte beträgt". Später (S.67 § 7) im oben erwähnten Kapitel vom Notenlesen erklärt Löhlein Weiteres:

> "Bey Puncten, wo kurze Noten drauf folgen, ist folgendes in Acht zu nehmen: man muss nämlich den Punct ohngefähr die Hälfte länger halten als es der Schreibart nach seyn sollte. 56) Z.E.

wird so gespielet:

Ein gleiches ist auch bey kurzen Pausen zu beobachten.



Ähnlich äussert sich auch L. Mozart hierzu. (Versuch, S.146 § 7). Heutzutage, wo wir durch die Lehre von der "Auftaktigkeit" (Rie-

---

56) Ähnliche Gedanken bei Mozart im "Versuch" S.39 § 11.

mann) hindurchgegangen sind, will uns diese Ausführungsart unmöglich erscheinen.

Zu den verschiedenen musikalischen Zeichen gehören auch die im Kap. 9 (I S. 68 § 10) erwähnten Zeichen der Arpeggiaturen ⌇ von harmonischen Griffen und die Acciacaturen, bei denen in den zu brechenden Akkord Intervalle eingeschaltet werden; für die Acciacaturen nennt Löhlein kein besonderes Zeichen. Dagegen erwähnt er als andere Möglichkeit für harmonische Brechungen den Strich, der durch den Akkord gemacht wird.

Im Kapitel 5 (I S.12 § 5) kommt die Rede auf die Bögen, die später als Phrasierungszeichen, d.h. als Zeichen, die einen musikalischen Gedanken abgrenzen, eine grosse Bedeutung erlangen sollten. Bei Löhlein haben die Bögen noch keineswegs diese Aufgabe zu erfüllen, sondern sind einfach von den Streichinstrumenten oder Blasinstrumenten übertragene Einteilungszeichen für Bogen oder Atem. Löhlein kennt den Haltebogen für Noten auf gleicher Stufe und den Schleifbogen für Noten verschiedener Stufen (I S.13 § 5), dessen Anwendungsmöglichkeit im Kapitel vom Notenlesen in einer Reihe der verschiedensten Beispiele noch weiter gezeigt wird. Die Frage, warum man nun diese Abänderung der Noten treffe, hätte Löhlein ziemlich in Verlegenheit setzen müssen. S.67 sagt er: "Man kann einige Arten von Bogenstrichen nachahmen" und später "durch diese Veränderung bekommt die Melodie ganz ein ander Ansehen, als wenn man die Noten simpel vorträgt". Hierin merken wir deutlich, dass Löhlein das Problem fühlt, aber noch nicht die Lösung fand, die von Riemann[57] J.A.P. Schulz, Kirnberger, Türk und H.Ch. Koch zugesprochen wird.

An Stakkatozeichen (der Ausdruck stakkato kommt erst bei A.E. Müller 1804 vor) bringt Löhlein, wie Marpurg Punkt und Strich (I S.13 § 5). Eine besondere Unterscheidung dieser beiden Zeichen, wie sie Marpurg kannte, der beim Punkt die Hälfte, beim Strichelchen ein Viertel des Notenwertes verlangte, wird an dieser Stelle nicht gegeben. Doch aus einem der Handstücke (I S.38, Divertimento), in dem die beiden Arten nebeneinander angebracht sind, ergibt sich, dass Löhlein sie ganz verschieden anwendet. Wir begegnen hier dem Strich auf den Viertelschlägen, dem Punkte auf den auftaktigen Triolen. Aus dieser Stelle scheint hervorzugehen, dass Löhlein etwas anderes meinte als Marpurg, ja dass er diesem Strich eine Art Akzentbedeutung gab, während Marpurg demgegenüber dem Punkt eine grössere Quantität zusprach.

---

57) H. Riemann, Vademecum der Phrasierungslehre. Leipzig 1912. S.12.

Für die Entwicklung des späteren Legatobegriffes (den Czerny als normale Tonverbindung auf dem Klavier hinstellte) ist von Bedeutung, dass vor Löhlein F.W.Marpurg ausser Legato und Stakkato noch den Ausdruck des "ordentlichen Fortgehens", der "sowohl dem Schleifen oder dem Abstossen entgegengesetzt ist"[58], kannte. Ausgeführt wurde diese Artikulation nach Marpurg auf folgende Weise:

> "Das ordentliche Fortgehen besteht darinnen, dass man ganz hurtig kurz vorher, ehe man die folgende Note berühret, den Finger von der vorhergehenden Tast aufhebet".

Diese Normalartikulation, bei der das Fingeraufheben so wichtig ist, dürfen wir auch für Löhlein annehmen, wenngleich sie bei ihm nicht ausdrücklich erwähnt wird. Erinnern wir uns nur an die Stelle, wo der fortgeschrittene Schüler sich vom Clavichord zum Clavecymbel wenden soll, um die Finger besser aufheben zu lernen (siehe S.117 d.Arb.), d.h. um das "klebrichten Spiele" zu meiden, eine Warnung, die, wie Kullak-Niemann angibt, "durch alle Klavierschulen des 18. Jahrhunderts" geht[59].

Ehe sich Löhlein nun von der Elementartheorie zur Besprechung der Manieren wendet, tadelt er am Ende des 5.Kapitels (I S.13 § 7) die Einwände "so mehrentheils halb gelehrte Musikverständige gegen die Benennungen ais, bh b, f fis, bg ges usw.machen. Diese musikalischen Handwerker glauben, dass es eine Grillenfängerey sey. Warum aber ? weil sie es nicht so gelernet haben. Diese guten Herren belieben nur im zweyten Theile das Capitel von den Intervallen ein wenig durchzusehen, sie werden alsdenn hoffentlich ihre Meynung ändern."

Die Anordnung, die Manieren vor dem Fingersatz zu behandeln, hatte vor Löhlein schon Marpurg gewählt und war vom Rezensenten der "Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste"[60] deswegen getadelt worden. Der Kritiker verlangte, dass dem Beispiel C.Ph.E. Bachs folgend die Applikatur vorher behandelt werden müsste, eine Auffassung, die auch unserer heutigen Ansicht entspricht.

Das wichtige Kapitel (6) über die Manieren ist bei Löhlein überschrieben: "Von den Vorschlägen und übrigen Verzierungen oder Manieren der Noten" (I S.14); es steht ganz im Zeichen C.Ph. E. Bachs und Marpurgs, deren Manierenlehre wir jetzt mit Löhleins Kapitel 6 vergleichen wollen.

---

58) Marpurg, Anleitung, S.29 Anm.
59) Kullak-Niemann S.98.
60) Bd.X 1. S.60. Leipzig 1765. 1804.

Die beiden grossen Theoretiker[61] hatten Spielmanieren, die durch vereinbarte Zeichen angedeutet wurden, und Setzmanieren (willkürliche Veränderungen), die den Variationen[62] ähnlich und kompositorischer Natur "ordentlich zu Papier gebracht und mit in den Takt eingeteilt" wurden (Marpurg). Die Heimat der Spielmanieren war Frankreich, während die Setzmanieren aus Italien stammen sollten, was beides Quantz bezeugte[63].

Löhlein folgt bei der Behandlung der Manieren C.Ph.E.Bach, der auf die Setzmanieren fast ganz verzichtet ("da man sie allenfalls bey der hinlänglichen Anzahl der anderen missen kann") und sie bei der Ausschmückung der Fermaten kurz abgetan hatte[64], und beschäftigt sich nur mit den Spielmanieren. Von den Manieren trennt Löhlein die wichtigen Vorschläge:

> "Vorschläge sind Nötchen, so man vor ordinäre setzet. Sie scheinen zwar der Schreibart nach nicht mit in den Takt zu gehören; dem ohngeachtet nehmen sie der Hauptnote die Hälfte, zwei Dritteile und manchmal noch mehr weg". 65)

So hatte die langen Vorschläge auch C.Ph.E. Bach gelehrt[66].

Der Vorschlag bekommt bei Löhlein wie von altersher und bei C.Ph.E. Bach und Marpurg mehr Nachdruck als die Hauptnote, denn die Vorschläge "haben ihren Ursprung aus der Singekunst und die Silbe wird allemal auf den Vorschlag ausgesprochen".(I S.14 § 1). In Auflage 3 treten zu den langen Vorschlägen die kurzen hinzu Sie stehen in "geschwinden Zeitmaasse vor Achteln oder Sechzehnteln" und "werden kurz abgefertiget, sodass die Hauptnote wenig oder nichts verliert"; notiert werden sie als kleine Sechzehntelnoten.

Löhlein geht nun in § 2 des Kapitels zu den "verschiedenen Zieraten" über, "womit man die Töne ausschmücket; sie werden insgeheim Manieren genennet. Man hat in den neueren Zeiten [67] besondere Zeichen erfunden, ihren Vortrag damit zu bestimmen.

---

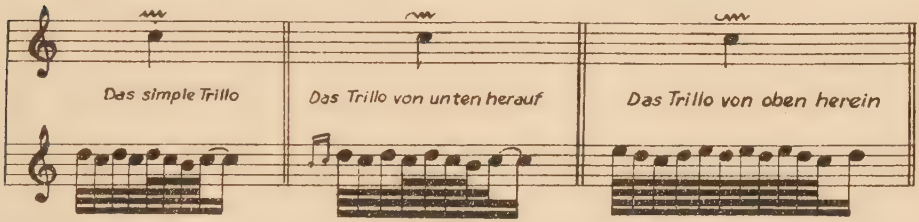
61) C.Ph.E. Bach, "Versuch" S.24 ff.
Marpurg, Anleitung; obwohl Marpurg nach Beyschlag (S.148 der "Ornamentik") ganz in C.Ph.E. Bachs Abhängigkeit geraten ist, lassen sich doch manche Abweichungen zwischen den Werken feststellen.
62) Marpurg, Anleitung S.36.
63) "Versuch" S.80 § 14 u. S.94 § 13.
64) C.Ph.E. Bach, "Versuch" S.78 ff.
65) Den ersten Teil der Definition erwähnte Türk in seiner Klavierschule 1802, Halle und Leipzig, S.201 in der Fussnote mit der Bemerkung, er enthalte sich. "über diese Definition zu urtheilen".
66) "Versuch" S.34.
67) Mit diesem etwas unbestimmten Ausdruck zielt Löhlein, wohl unbewusst, auf die Regelung der Ornamentik vermittels Zeichen durch die französischen Clavecinisten des 17. Jahrhunderts.

Herr Bach in seinem Versuche etc. ist meines Wissens der erste, der sie dem Publico mitgetheilet hat (!), da sie sonsten nur die besten Clavierspieler für sich behielten. Die meisten sind von dem Franzosen Couperin entlehnet".

Von diesen Manieren soll man einen Anfänger gleich zu Anfang Triller, Abzug, Mordent und Doppelschlag studieren lassen ("nur mit gar zu vielem verschone man ihn"), denn "die Manieren fallen desto schwerer, je später man sie einem Anfänger beyzubringen sucht"[68] (I S.14-15 § 3).

Für die notwendigsten hält Löhlein und führt an (§ 4):

1. "Das simple Trillo" mit den Abarten des "Trillo von unten herauf" und des "Trillo von oben hinein"



Beim simplen Trillo, das Löhlein nach französischer Art mit der oberen Note beginnen lässt und mit einem Nachschlag am Schluss versieht ("wenn die Kürze der Note nicht im Wege ist" § 6), ist er gleicher Meinung mit Quantz[69], der aussprach, dass sich Vorschlag und Nachschlag beim Triller von selbst verständen. Dagegen ist C.Ph.E. Bach[70] der Meinung, dass der "ordentliche" Triller die einfache Oszillation zwischen der oberen Nebennote mit der Hauptnote ist, zu diesem Gebilde kann dann der Nachschlag dazutreten. Marpurg nennt C.Ph.E.Bachs ordentlichen Triller "einfach" und Löhleins simples Trillo "Doppeltriller". Löhleins Triller "von unten herauf und oben herein" heissen wie bei C.Ph.E.Bach bei Marpurg "gezogener" und "geschleifter" Triller.

2. "Der Pralltriller" oder "Abzug" bei C.Ph.E. Bach[71] auch "halber", bei Marpurg "unvollkommener Triller"; er kommt bei beiden

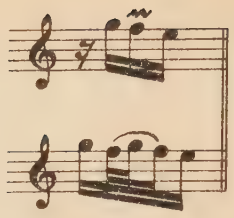
---

68) Dagegen Weitzler (Halter) in seinem Anhang zu dem "Kurzen Entwurf der ersten Anfangsgründe, auf dem Clavier nach Noten zu spielen" veröffentlicht in Marpurgs "Historisch-kritischen Beyträgen" 1757. Bd. III. S.104: "Man bringe dem Scholaren erst ein Stück ganz nackend und mit gehöriger Gründlichkeit bey.... Hat ein Scholar schon die gehörige Gründlichkeit und Leichtigkeit in den Fingern erlanget, so spiele man ihm die Handsachen erst mit wenigen und nachhero immer mit mehreren Manieren vor".

69) "Versuch" S.85 § 7.

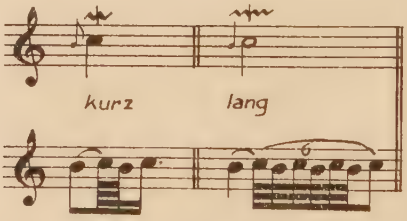
70) S.41 § 5.

71) C.Ph.E. Bach, "Versuch" S.41 § 3.
Marpurg, Anleitung S.56 Anm.



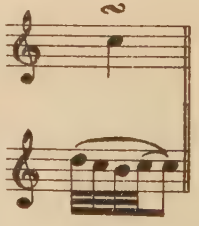
nur bei fallenden Sekunden und heruntergehenden "Passaggien" vor. Ebenso wendet ihn Löhlein in den Handstücken an. Beyschlags Bemerkung[72], dass in der Manierentafel C.Ph.E.Bachs der kleine Bindebogen von G zu G versehentlich weggeblieben ist (der Neudruck Niemanns begeht denselben Fehler), erhält eine Bekräftigung durch Löhleins Schreibweise. Merkwürdig ist, dass Löhlein für den Pralltriller noch den Namen "Abzug" kennt. C.Ph.E. Bach versteht unter "Abzug": "Der Ausdruck, wenn eine simple leise Note nach einem Vorschlag folgt" (ebenso Marpurg). In den Lautentabulaturen des 16. und 17. Jahrhunderts wurde die Tieferstimmung des tiefsten Chores der sechschörigen Laute um einen Ton als "Abzug" bezeichnet; dagegen war der "Daumenabzug" der kurze Gebrauch des linken Daumens als ein besonderer Effekt.

3. "Der Mordent", den Marpurg das "Gegenteil zum Triller" nannte und den C.Ph.E.Bach[73] für "hinaufgehende oder springende" Noten empfahl, erscheint bei Löhlein wie bei seinen beiden grossen Vorgängern als kurzer und langer Mordent:

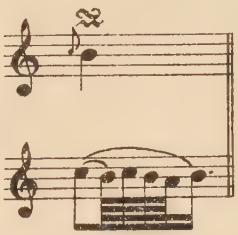
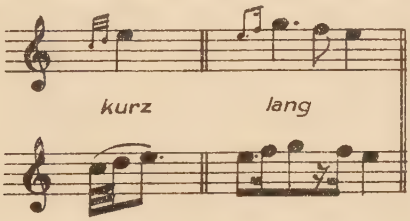


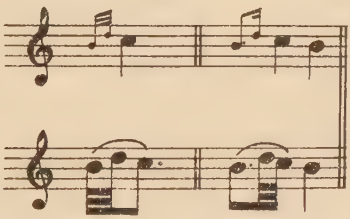
Als Abweichung von den Berlinern tritt bei Löhlein nur ein Vorschlag dazu.

Ebensowenig Neues bringt

4. der "Doppelschlag", von dem Löhlein in der Klavierschule nur diese Form kennt. Der Doppelschlag zwischen Noten mit und ohne Punkt ist in der Klavierschule (I S. 41) als Anmerkung zu den Handstücken erwähnt. In gleicher Weise werden die Versetzungszeichen des Dop-

72) A.Beyschlag: Die Ornamentik der Musik. Leipzig 1908. S.158.
73) C.Ph.E. Bach, "Versuch" S.65 § 4.
Marpurg, Anleitung S.58 § 1.

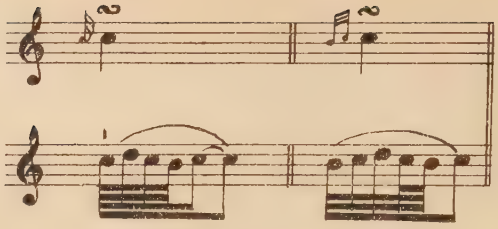
pelschlags angemerkt (nicht im Kapitel über die Manieren selbst).

5. "Der Abzug mit dem Nachschlage" ist bei Löhlein ein Verwandter des Pralltrillers. C.Ph.E. Bach[74] deutet diese Manier vom Doppelschlage aus und nannte sie "prallenden Doppelschlag". Marpurg kennt dieses Ornament nicht,er sagt nur ausdrücklich bei einer der verschiedenen Arten des Doppeltrillers, dass es auch "durch einen Doppelschlag erklärt werden" könne.

6. Der "Schleifer" tritt bei Löhlein als "kurzer" und als "langer" Schleifer auf, die letztere Form heisst bei C.Ph.E. Bach[75]

"der Schleifer mit dem Puncte". Sonst bringt Löhlein hier keine Abweichung, nur dass er den von Marpurg erwähnten "Schleifer von oben" weglässt, den aber auch Bach nicht vorführt.

7. Denselben Fall sehen wir beim "Anschlag", den Marpurg "Doppelvorschlag nennt. Die Schreibung von Löhleins "langem Anschlag",

(bei Bach[76] "Anschlag mit dem Puncte") hatte Marpurg 1755 verworfen, denn: "sie ist der Mühe des Nachsinnens unterworfen. Man hält sich und andere damit auf".

8. Vom Doppelschlage abgeleitet sind die beiden Formen von Löhleins "vermehrtem Doppelschlage". Die erste Art ist Marpurgs "Rolle oder Walze" und Bachs[77] "geschnellter Doppelschlag". Die

---

74) Bach S.66 § 28. Marpurg S.55 § 8 ß.
75) S.75 § 10.
76) S.71 § 7. Marpurg S.51.
77) Bach S.66 § 33. Marpurg S.41.

zweite Art nennt Bach den "Doppelschlag von unten", schreibt aber die ersten beiden Noten als Vierundsechzigstel (Löhlein die 4.und 5. Note). Philipp Emanuel nimmt die Entdeckung dieser Manier für sich in Anspruch:

> "Diese noch zeithero von niemand angemerkte Manier stellt in der Kürtze einen Triller von unten vor, und wird also auch an dieser Stelle über einer kurtzen Note gebraucht". 78)

9. "Die Bebung" wird von Löhlein wie Marpurg unter die Manieren gerechnet, während Bach[79] beim "Vortrage" in Verbindung mit dem Artikulationszeichen (Legato und Stakkato) ihrer gedenkt. Bei Marpurg kann man eine längere Definition lesen, die die Bebung mit den schwebenden Setzmanieren vergleicht, und so viele Bewegungen der Finger fordert, als Punkte über der Note stehen. Löhlein ist kürzer: sie "wird mit einem gewissen wiegenden Druck der Finger gemacht, das sich besser zeigen als beschreiben lässt[80]". C.Ph.E.Bach bringt die Bebung auf langen und affektuösen Noten[81].

Im Anschluss an die Manierentabelle empfängt der Schüler weitere Regeln (I S.16 § 5). So wird auf die Abhängigkeit der Manieren vom Zeitmass, die schon der Vergangenheit bekannt war, hingewiesen. § 6 fordert als Neuheit beim Nachschlage des Trillers, dass der "vorletzte Finger in aller Geschwindigkeit ableiten und schnellen muss, dadurch bekommt das Trillo einen ungemeinen Glanz". Dieses "Schnellen" ist auch beim Abzug, Mordent und Doppelschlage anzuwenden.

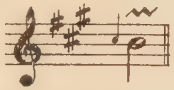
Noch andere Manieren müssen wir hier erwähnen, die nicht in Löhleins Manierentabelle stehen, jedoch von ihm in den Handstücken der Klavierschule verwendet sind.

---

78) C.Ph.E. Bach S.64 § 37.
79) Bach S.81 § 20. Marpurg S.46.
80) Worte L.Mozarts in der Violinschule (Versuch).
81) S.80.

1.

Dieser Doppelschlag mit Vorschlag kommt nach C.Ph.E. Bach[82] über Fermaten vor, in die man "durch einen Vorschlag von unten hinein" geht. Bei Löhlein erscheint die Manier in der Klavierschule (I S.44 Zeile 2 Takt 3 r.H) am Ende einer Phrase, nicht direkt an einer Fermate. Marpurg ist die Manier nicht bekannt.

2.

Der Pralltriller über einer Note, die durch den Vorschlag kurz wird. Bach[83] sagt darüber:

> ".... deswegen wenn er auch über fermierende Noten vorzukommen pflegt, so hält man den Vorschlag gantz lang und schnappt hernach gantz kurtz mit diesem Triller ab,indem man den Finger von der Taste entfernet".

Diese Manier kannte auch Marpurg; Löhlein bringt sie I S.44 Zeile 2 Takt 1 r.H. an einem Ruhepunkt,S.47 Zeile 2 Takt 2 mitten in der Phrase, allerdings auf einer durch einen Punkt verlängerten Note. Die kleinen Vorschlagsnoten zum "Abzug mit dem Nachschlage" wie zum Mordenten finden wir in den Handstücken auch ausgeschrieben, andererseits anstatt einer ausgeschriebenen Note vor dem Pralltriller einen Vorschlag.

Manieren in der linken Hand waren schon bei Marpurg und Philipp Emanuel sehr spärlich, in Löhleins Handstücken kommen sie nur 2 Mal vor, und zwar in Gestalt von langem Vorschlag und Doppelschlag.

In grosser Knappheit und Übersichtlichkeit steht dieses für die Zeit so wichtige Kapitel vor uns. Wirklich Neues wird zwar nicht gebracht, doch ist der Versuch bemerkenswert, die grosse Anzahl der Manieren auf einige Grundformen zurückzuführen. Für den Anfänger ist Löhleins Anordnung gewiss nützlicher, da der Lehrer bei späteren Stadien des Unterrichts die übrigen Manieren von den Originalen ableiten kann. C.Ph.E. Bachs Werk ist dagegen als Nachschlagewerk in Manierenfragen wertvoll, für den Anfängerunterricht aber weniger geeignet. In der Violinschule von 1774 vervollständigte Löhlein die Manierentafel, was sich dann wieder J.G. Witthauer bei seiner Neubearbeitung der Klavierschule (1791) zunutze machte.

---

82) Bach S.58 § 19.
83) S.52 § 34.

Mit dem 7. und 8.Kapitel (I S.16 und S.19) beginnt der eigentlich praktische Teil der Löhleinschen Klavierschule. "Von der Fingerordnung oder Applikatur" und "Von der Melodie und vom Spielen selbst" sind die Überschriften dieser Kapitel, die den eigentlichen Handstücken vorausgehen und die klaviertechnischen Probleme behandeln. Es ist der am meisten entwicklungsfähige Teil der Löhleinschen Schule in den Händen ihrer späteren Bearbeiter bis zu A.E. Müller hin; hier legten Löhlein und seine Nachfolger die neuen Erkenntnisse nieder, die die Neuentwicklung der Klaviermusik seit C.Ph.E. Bach mit sich gebracht hatte. Diese Erkenntnisse bewirken ein durch Spekulation und Erfahrung mächtig gesteigertes Anwachsen des klaviertechnischen Stoffes. Denn in der Fassung des Kapitels von der Fingersetzung bei A.E.Müller, dem der Stoff auf 247 Seiten anwuchs (bei Löhlein sind es nur 47 Seiten), finden wir alle nur möglichen Figurenkombinationen erfahrungsgemäss dargelegt.

Louis Köhler[84] hat es im 19. Jahrhundert ausgesprochen, dass die Fingersatzlehre eine Art Klavierschule für sich erfordere, ein Gedanke, der im 18. Jahrhundert schon von Nicolo Pasquali[85] verwirklicht worden war. Diesem Gedanken folgen sämtliche Klavierlehrer des 18. Jahrhunderts, indem sie die Wichtigkeit, aber auch die Willkürlichkeit des Klavierfingersatzes betonen. So etwa St.Lambert[86], wenn er sagt: "Il n'y a rien de plus libre dans le jeu du clavecin,que la position des doigts",später C.Ph.E.Bach[87] mit den Worten: "Bei dem Clavier... scheint sie (die Applikatur) von allen Instrumenten am willkürlichsten zu sein, indem die Lage der Tasten so beschaffen ist, dass sie von jedem Finger niedergedrückt werden können". Diese Willkür hat bis in unsere Zeit die Aufstellung eines allgemeingültigen Systems der Befingerung unterbunden. Auch Otto Klauwell[88] gesteht ein, das Problem nur annähernd gelöst zu haben. Jedoch lässt sich eine Geschichte der unvollkommenen Klavierapplikatur schreiben (wie es L.Köhler in seinem oben genannten Buche im Anhang getan hat) bis zu dem Zeitpunkt, wo C.Ph.E. Bach 1753 den theoretisch gemiedenen, aber praktisch schon bei Couperin, J.S. Bach und anderen angewandten Gebrauch des Daumens endgültig festlegt.

Auf der ganzen Linie scheint sich dieser Fortschritt jedoch

---

84) L.Köhler, Der Klavierfingersatz. Leipzig o.J. Vorwort.
85) Nic. Pasquali (nach Eitners Angabe 1757 gest.), The art of fingering the harpsichord. London o.J.
86) a.a.O. S.89.
87) Bach S.9 § 1.
88) O.Klauwell, Der Fingersatz beim Klavierspiel 1885, S.3.

nicht gleich durchgesetzt zu haben, denn noch 1765 wendet sich unser G.S. Löhlein gegen die, "die es für unanständig halten, den Daumen beim Clavierspielen zu gebrauchen" (I S.18 Anm.). "Ist das nicht ebenso ungereimt", ruft er aus, "als wenn ich sagen wollte, es sey unanständig, den Daumen zum Essen, oder andern Verrichtungen zu gebrauchen?"

Löhleins Anweisungen über die Fingerordnung klingen deutlich an die uns schon bekannten Berliner Theoretiker an. Nach üblicher Polemik gegen die Lehrer, die dies Gebiet vernachlässigen, gibt er folgende Regeln, die nicht nur die Applikatur, sondern auch das "Ansetzen der Finger" und Arme behandeln: (I S.17 § 4):

1. Daumen und kleiner Finger gehören wegen ihrer Kürze nur notgedrungen auf Obertasten.

2. Lange und kurze Finger müssen auf der Klaviatur eine gerade Linie bilden, deshalb werden die längeren eingebogen. "Die Ellenbogen halte man am Leibe, und nicht schwebend"; nach einer späteren Notiz (I Kap. 8 § 2), die aber hierhergehört, müssen die Ellbogen höher als die Tastatur liegen, denn liegen sie zu niedrig, "so fällt einem das Spielen schwer, weil in dieser Lage der ordentliche Umlauf des Geblüts in den Händen gehemmt wird". Der Daumen, nach C.Ph.E. Bach nunmehr Hauptfinger, ist fleissig zu brauchen und darf keine selbständigen Ausflüge unter das "Griffbrett"[89] unternehmen.

3. folgt Erwähnung und Forderung des Unter- und Übersetzens des Daumens in längeren Passagen. An diese Regeln schliessen sich zwei Beispiele an (I S.18 § 5), die den Gebrauch der Applikatur demonstrieren sollen. Die ersten beiden Übungspassagen erinnern an C.Ph.E. Bachs "Übungsbeispiele für Untersetzen" (Versuch, Notenanhang). Sie zeigen die Tonleitern C-dur und Es-dur (abwärts abgeändert); erstere mit dem damals gebräuchlichen Fingersatz 1 2 3 4 1 2 3. Die dritte Passage in E-dur bringt gebrochene Akkordfiguren. "Ich habe sie so kurz als möglich gemacht", sagt Löhlein über seine Beispiele, und trotz dieser Kürze hat er damit dem Anfänger die beiden Elemente der Klaviermusik: Tonleitern und gebrochene Akkorde nahegebracht. Denn, überblicken wir die Entwicklung der Klaviermusik, so ist sicher im 18. Jahrhundert der Zeitpunkt,wo sich Tonleiter und gebrochene Akkordfigur den strengen kontrapunktischen Gesetzen endgültig entziehen und als begleitete Melodie selbständig werden, allerdings auf Kosten der sie begleitenden Stimmen. Diese Anordnung der Stimmen bleibt bis

---

89) Der Ausdruck "Griffbrett" für "Tastatur" verschwindet erst bei A.E. Müller.

in unsere Zeit, für die Formen der Klaviermusik wichtig, eine Tatsache, auf die auch schon Oskar Bie hinweist[90]. - Bemerkenswert erscheint, dass Löhlein auf die Aufstellung einer Skalentabelle, wie wir sie bei C.Ph.E.Bach und Marpurg, aber auch bei dem früheren Klaviertheoretiker P. Humanus[91] finden, verzichtet. Hierin wird einer der Gründe zu suchen sein, warum der eine Teil der zeitgenössischen Kritik das Löhleinsche Schulwerk unter die Generalbasschulen rechnete[92]. Diese Lücke findet einen gewissen Ersatz in den Handstücken, in denen Tonleitern öfters pädagogisch hervorgehoben werden; damit gibt Löhlein ihren Wert für die Klaviererziehung praktisch zu. So finden sich Teile von Tonleitern im Passaggio (G-dur 4/4; I S.28) aufwärts mit unserem heutigen Fingersatz 1 2 3 1 2 3 4, der von C.Ph.E. Bach als "gefährlich" bezeichnet, von Marpurg[93] aber empfohlen wurde. Dann kommt im Arioso (B-dur 2/4; I S.30) ein Stück der B-dur-Tonleiter r.H. abwärts vor; S.60 in der Arietta con variazioni (A-dur 2/4) finden sich Stücke der E-dur- und A-dur-Tonleiter aufwärts und bawärts, A-dur auch links aufwärts. In allen genannten Fällen ist der Fingersatz so, wie wir ihn heute auch benutzen.

In diesen Zusammenhang gehört eine Bemerkung Löhleins, die er S.62 § 6 nach den Handstücken macht:

> "In den Tonarten, die nicht viele ♯ oder ♭ zu ihrer Vorzeichnung haben, kann man die Applikatur auf verschiedene Art nehmen, davon man billig die leichteste und bequemste wählet: wo aber viele oben liegende Tasten in der Melodie vorkommen, da wird sie schon mehr dadurch bestimmet. Daher ist es einem, der eine gute Applikatur hat, leichter, aus diesen Tonarten zu spielen als aus jenen, die wenig Vorzeichnungen haben".

Allerdings müssen die Stücke gut sein, schlechte Komponisten übertragen ihre schlechte Spielart auf die Kompositionen; vor diesen soll sich der Anfänger hüten.

Die Handstücke werden eingeführt im Kap.8 (I S.19) "Von der Melodie und vom Spielen selbst". Vorher wird der Sitz des Spielers besprochen (I S.19 § 2): Der Spielende soll sich "gerade

---

90) O.Bie, Das Klavier. Berlin 1921. S.138.

91) P. Humanus, Musicus theoretico-practicus. II. Nürnberg 1749. Methodische Klavieranweisung S.8-10.

92) Freilich gab es auch Generalbass-Schulen mit entwickeltem Klavierteil, die aber trotzdem als Generalbass-Schulen und nicht als Klavierschulen anzusehen sind. Dazu wären zu rechnen: J.Mattheson, Kleine Generalbass-Schule, Hamburg 1735, worin die technische Meisterung der "Handsachen" verlangt wird; dann: Mizler, Anfangsgründe des General-Basses, besprochen in Mizlers "Neueröffneter musikalischer Bibliothek" 1740, S.115. Kirnberger riet 1781 in den "Grundsätzen" zum Skalenstudium.

93) Marpurg, Anleitung Tab.XI.
Bach empfahl rechts aufwärts 1 2 3 4 3 4 3 1 2 3 4 3 4 3 1
oder 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1.

vor das eingestrichene C" setzen, 2. die Ellbogen in der uns bekannten Weise halten, 3. keine Grimassen schneiden und unnötige Bewegungen machen.

An diese Regeln schliessen sich Erörterungen über die Übungsstücke (I S.20 § 3), die von Löhlein absichtlich in schnell ansteigender Schwierigkeit abgefasst sind. Wie C.Ph.E. Bach und später Beethoven[94] hält er es für gut,"ein wissbegieriges Genie" nicht mit " a, b, c, Stückchen" zu vergrämen, "der kürzeste und bequemste Weg ist ja immer der beste". Ausserdem "ein geschickter Lehrmeister wird schon wissen, die Stücke nach der Fähigkeit seiner Schüler zu wählen". Als besonderes Verdienst rechnet Löhlein sich an, dass in seinen Übungsstücken auch "Molltöne" vorkommen; dadurch soll verhindert werden, dass die Schüler,wenn sie Stücken in Moll begegnen, stutzen, "weil ihr Ohr von den Durtönen eingenommen noch nicht an das unvollkommene, so denen Molltönen eigen, gewöhnet ist". So beginnt das erste Handstück (Menuett 3/4 I S.21) gleich in a-moll.

Die Übungsstücke, bei deren Abfassung der Autor "hauptsächlich auf eine fassliche Melodie und Fingerordnung gesehen" hat, suchen nur die Tonarten auf, die die Musik der Zeit allgemein bevorzugte (siehe S.65). Ein Anfangsstückchen in C-dur (4/4 Takt langsam), das von halben Noten zu Vierteln, Achteln und schliesslich zu Sechzehnteln übergeht, führt die Hände des Schülers zum ersten Male unabhängig voneinander auf die Tasten. Hier wie auch andernorts kann trotz Löhleins oben erwähnter Bemerkung über sein schnelles Arbeitstempo von uns aus ein gewisser Mangel nicht übersehen werden: Da eine Schule für Anfänger beabsichtigt war, hätte nach unserer Auffassung bei den elementaren Fünffingerübungen ohne Über- und Untersetzen länger verweilt werden müssen. Mit Recht betont der anonyme Verfasser des Artikels "Methodik" in Schumanns neuer Zeitschrift für Musik (1882)[95], dass das Zeichen eines guten Elementarlehrers das Talent ist, den Schüler mit solchen Miniaturstudien nicht zu ermüden. Witthauer, der Bearbeiter Löhleins, empfand offenbar diesen Mangel; er versuchte ihn zu beheben, indem er mit Notenbeispielen illustrierte Fingersatzregeln einführte und Löhleins Handstücken erleichterte eigene Arbeiten voranschickte, womit er aber nur einen graduellen Unterschied schuf, während die Verbesserung durch Artänderung A.E. Müller vorbehalten blieb, der die Handstücke aufgab und die Etüde

---

94) C.Ph.E.Bach, "Versuch", Ende des Vorworts; Beethoven im Brief an Czerny (Allg.Mus.Ztg. vom 20.9.1845).
95) Leipzig. 1886. Nr.16.

bevorzugte.

Nun zu Löhleins Handstücken ! Von den 20 Stücken (I, S.21-61) sind über die Hälfte Tanztypen, die sich schon seit den ältesten Zeiten als dankbare Studienobjekte für Anfängerhände bewiesen hatten[96]. Unter den Tänzen befinden sich 5 Menuette und 4 Polonoisen (siehe S.54); alle Stücke tragen den norddeutschen Charakter der Löhleinschen Sonaten von 1765 (siehe S.54). Was jedem Handstück in Löhleins Klavierschule das Gepräge gibt, erledigt die rechte Hand, wodurch die Linke als "schwächerer Bruder" zum Sorgenkind des Klavierbeflissenen wird. Nur selten schwingt sich der Bass zu selbständigem Ausdruck auf (I S.26 Gigue; S.38 Divertimento; S.46 Marche; S.48 Rigaudon; S.54 Variation 2 und 7 der Arietta con Variazioni). Die Einsicht, dass im Unterricht hier Wandel geschaffen werden müsse, dokumentiert Löhlein erst 1781 im 2.Band seiner Klavierschule (S.99 § 20),der das Akkompagnement behandelt, wogegen die lahmen Bässe "Filzscher[97] Sinfonien" geeifert wird und eine Sonate nur zu dem Zwecke von Löhleins Hand entsteht, um die von vielen Trommelbässen müde gepaukte linke Hand wieder zu lockern (wie C.Ph.E. Bach sich ausdrückt).

Auf alle Handstücke einzugehen müssen wir uns versagen, nur Einzelnes kann zur Sprache kommen. Es überrascht, dass schon im zweiten Übungsstück (Poco vivace C-dur 6/8 I, S.22) Doppelgriffe gebracht werden, die bei uns heute erst nach Absolvierung der "laufenden und rollenden Figuren", um mit Marpurg zu reden, durchzunehmen sind. Eine Erklärung dafür könnte die Überlegung geben, dass Löhlein, um tüchtige Akkompagnisten zu bilden, vorbereitende Klavierstücke zu den Generalbassbeispielen schreiben wollte. Der Generalbass-Spieler arbeitet aber in erster Linie mit Akkordgriffen, erst in zweiter Linie kommt Skalentechnik und andere Geläufigkeit in Betracht. Handstück Nr.4 (Balletto F-dur, 2/4 S.24) bringt Doppelgriffe (Terzen) sogar schon mit Übersetzen; dies Stück tritt in Auflage 2 neu hinzu.

Als Nr.13 stand in Auflage 1 ein Poco allegro (c-moll 2/4 S.34), das von Auflage 2 an weggelassen wurde, weil es für den Anfänger zu schwer zu spielen war; Löhlein hatte sich in Auflage 1 wegen der Schwierigkeit schon bei dem Spieler entschuldigt. Für den Ausfall tritt als Nr.13 eine Polonoise (c-moll I, S.34) ein. In ähnlicher Weise wird in Aufl.2 das Passagio F- dur

---

96) Kinkeldey S.87 und 89.
97) Anton Filz, Schüler Stamitz'; Riemann lobt seine Begabung als Komponist, tadelt aber seine Oberflächlichkeit im Satz. Hdb. d.Mus.Gesch. II 3, Leipzig 1913. S.149.

(S.24 im Viervierteltakt) durch ein Praeludium in F-dur (S.23 im Viervierteltakt) ersetzt. Nr.15 Divertimento moderato (A-dur 4/4, S.38) hatte dem Rezensenten der Hamburger Unterhaltungen besonders gut gefallen. Es ist ein kleiner Sonatensatz C.Ph.E. Bachscher Richtung; hierin fasst Löhlein alles zusammen, was er technisch dem Schüler bis dahin geboten hatte. Nr.20 Arietta con variazioni (A-dur 2/4, S.54) am Schluss der Handstücke ist ein richtiges Vorspielstück, das schon überlegenere Technik verlangt und deshalb von Witthauer später gestrichen wird. C.Auerbach (S.75) weist diese Arietta dem Clavichord zu; doch wäre hiergegen einzuwenden, dass gerade dieses Stück mit seinem repräsentativen Charakter nach einem grossen Raume verlangt. Ausserdem hatte Löhlein ja zu Anfang gesagt, dass der Schüler allmählich zum Clavezimbel übergehen solle. Am Schluss der Handstücke dürfte diese Ermahnung bereits in die Tat umgesetzt worden sein.

Die Fingersätze, die Löhlein 1756 anwendete, sind heute noch zu gebrauchen und beweisen von neuem C.Ph.E. Bachs, aber auch des ganzen 18. Jahrhunderts Verdienst um die Neugestaltung der Klavierapplikatur.

Den einstimmig-gehenden Figuren liegen die Skalen zugrunde[98], sie wurden oben besprochen; den einstimmig-springenden die gebrochenen Akkorde. Ein Vergleich der Beispiele Löhleins mit den sehr ins Einzelne gehenden und nach bestimmten Gesichtspunkten geordneten Fingersatzregeln in Marpurgs "Anleitung zum Klavierspielen" 1755 (in Marpurgs "Kunst das Klavier zu spielen" 1762, die Löhlein zeitlich näher steht, werden bei den Applikaturen der einstimmigen Figuren nur Skalen besprochen) zeigt wenig Unterschiede zwischen Vorgänger und Nachfolger. So schliesst sich Löhlein Marpurgs Hauptregel[99] an, dass man nur einen grösseren über einen kleineren Finger und nur mit einem kleineren unter einen grösseren setzen dürfe. Wir finden Übersetzen des 2.,3.und 4.Fingers über den Daumen öfter, dagegen die von Marpurg als besonders gute Übung empfohlene Art, mit dem dritten über den vierten wegzusteigen nur einmal (I S.54 Z.3 T.2 l.H.). Von den von Marpurg als Ausnahmen aufgestellten Arten des Übersetzens und Untersetzens bringt Löhlein sämtlich in der linken Hand:

Fünfter unter den zweiten	--	I. S.37	Z.1	T.5-6
Fünfter unter den dritten	--	S.25	Z.3	T.1-2
		S.54	Z.1	T.3

98) S. Czernys Bearbeitung der A.E. Müllerschen Klavierschule 1825, S.47.
99) Marpurg, Anleitung S.64.

Fünfter unter den vierten --	S.28	Z.2	T.3
	S.54	Z.3	T.2-3
Vierter über den fünften --	S.39	Z.3	T.1
(nur bei Ober- u.Untertasten)	S.49	Z.1	T.5-6

Wichtig sind die Fälle, in denen Löhlein denselben Finger hintereinander gebraucht:

a) bei jeder Bewegung auf verschiedenen Stufen, wenn durch Fingerwechsel ein unbequemer Fingersatz entstände (Besonders vor einer Schlussbetätigung, die die linke Hand in Form eines gebrochenen Akkordes vollführt und wozu die ganze Hand erfordert wird):

S.58 Z.3 T.2-3 l.H. S.57 Z.1 T.3 r.H.
S.54 Z.3 T.2 r.H. S.38 Z.3 T.3 l.H.
S.55 Z.1 T.1 r.H.

b) bei Pausen zwischen den betreffenden Noten und am Ende eines musikalischen Gedankens, sowie bei punktierten Noten auf derselben Stufe:

1. S.48 Z.3 T.5 l.H. 2. S.46 Z.3 T.1 r.H.
3. S.55 Z.2 T.3 l.H.

(a) und b) stimmen im wesentlichen mit Marpurgs Gedanken überein. Anders ist das bei:)

c) vor und nach Manieren, wenn ein Fingerwechsel eine für die Ausführung der Manier ungünstige Fingerkonstallation ergibt:

S.40 Z.2 T.1 r.H. S.48 Z.1 T.2 r.H.
S.46 Z.2 T.3-4 r.H.

Das Gegenstück hierzu ist der Fingerwechsel auf derselben Taste, eine der wenigen Stellen, an denen Löhlein einen direkten Wink im Text für den Fingersatz gibt, nämlich "bei diesen und ähnlichen anderen Fällen verdrängt der fünfte Finger den ersten, jedoch ohne dass ein neuer Anschlag zu hören sey" (I S.52 Anm.):

S.43 Z.1 T.3 l.H. S.52 Z.3 T.3 l.H.
S.61 Z.2 T.5 l.H.

Nun der Fingersatz bei Manieren:

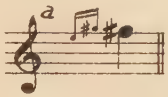
a) beim Doppelschlag haben wir dreierlei Fingersatzarten, die, wie es der Gang der Melodie gerade mit sich bringt, auf allen möglichen Tönen vorkommen können.

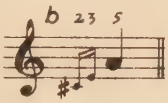
1. 4 3 2 3 (ebenso der vermehrte Doppelschlag)
2. 3 2 1 2
3. 4 3 2 1

(4. links 2343 kommt nur einmal vor, S.36 Z.3 T.1).

b) Der Abzug mit dem Nachschlage (auch mit ausgeschriebenem Vorschlag in den Handstücken vorkommend, steht nicht in der Tabelle) hat die Applikatur (nur rechts)

1. 3 2 3 2 1 2
2. 4 3 4 3 2 3

c) Der Triller (nur rechts vorkommend) wird mit 2 3 und 4 3 auf Ober- und Untertasten geschlagen, ebenso der Pralltriller.
d) Der Mordent zeigt in allen Lagen den Fingersatz 3 2 ,
e) der kurze Anschlag wird mit 2 4 3 und 3 5 4 befingert

Ausnahme bei b).



Der Fingersatz bei Mehrstimmigkeit (Akkorden) unterscheidet sich in nichts von dem C.Ph.E. Bachs und Marpurgs. Für mehrstimmige Fortschreitungen wie Terzen und Sexten gebraucht er allgemein den uns ganz geläufigen Fingersatz: Terzen $\begin{smallmatrix}3&4&5\\1&2&3\end{smallmatrix}$ (links entsprechend) und ebenso Übersetzen nach dem Schema $\begin{smallmatrix}5&4&3&4&3\\3&2&1&2&1\end{smallmatrix}$. Neben der Sextenapplikatur $\begin{smallmatrix}5&4\\2&1\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5&4\\3&2\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5&5\\1&2\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}4&5\\1&1\end{smallmatrix}$ finden sich bei Löhlein Sextenskalen in C-dur mit der schon bei Marpurg angewandten Befingerung $\begin{smallmatrix}5&5&5&5\\1&1&1&1\end{smallmatrix}$ (I S.32 Z.3 T.4 r.H.).

Eine Vorliebe Löhleins für weite Spannungen zwischen 4. und 5. Finger, die wir an die 20 Mal beobachten können, ist auffällig und für kleine Hände wohl schwierig zu erstellen. Löhlein weiss hier keinen anderen Rat als "wo der Schüler wegen Kürze der Finger nicht hinschreiten kann, da muss er hinhüpfen, oder wenn die Hände noch gar zu klein sind, die Stücke, welche zu weite Spannungen haben, übergehen". (I S.62 § 5).

Die Forderung des Legatospiels als Grundform für Tonfortschreitungen auf dem Klavier (in der Reihe der Bearbeiter Löhleins erst bei Czerny auftauchend) ist bei Löhlein, wie wir schon S.127 sahen, noch nicht ausgesprochen. Man könnte das einmal auf den kurzen Cembaloton, der keine Verbindung zwischen Ton und Nachbarton zulässt, zurückführen. Aber es muss noch dazugesetzt werden, dass Löhleins Schule ja noch für den Akkompagnisten im Ensemble geschrieben war. Solange aber der Spieler hier nicht obligate Arbeit zu leisten hat, ist die Akkordsäule für ihn wichtiger als die kantable Melodie; damit tritt auch die Pflege des Legato naturgemäss zurück.

An die Handstücke schliessen sich ausser dem Kapitel "Vom richtigen Notenlesen", das in seinen einzelnen Teilen schon besprochen wurde, noch einige Paragraphen an, die ohne besondere Kapitelüberschrift vom Vortrage handeln. Solche Vortragsregeln

finden sich in vielen berühmten Musiklehren der Zeit (Quantz[100], C.Ph.E.Bach,Marpurg) und gründen sich auf die für das 18.Jahrhundert wichtige Lehre von den Affekten, die wir bis ins Mittelalter zurückverfolgen können. Diese Lehre, die ihren Höhepunkt in Marpurgs "Kritischen Briefen" (1762)[101] erreicht hat, besagte kurz, dass der Vortrag eines Stückes durch den Affekt, der der zu spielenden ganzen Komposition innewohnte bestimmt werden müsse. Löhlein äussert sich über die Affekte mit bewährten Gedanken des Berliner Kreises:

> "So wie überhaupt die Musik eine Sprache der Leidenschaften z.E. der Freude und der Traurigkeit, der Liebe und des Hasses, des Muths und der Feigheit,der Zufriedenheit und der Verzweiflung, und so weiter ist, so muss auch ein Musikverständiger suchen, diese Affekten durch seinen Vortrag auszudrücken". (I S.63 § 9).

Nach diesem Bekenntnis zur zeitgenössischen Affektenlehre nennt Löhlein die äusseren Hilfsmittel, den Affekt eines Stückes fixieren zu können, die "Kunstwörter". Marpurg hatte in der Affektentabelle der "Kritischen Briefe" eine Menge von Affekten aufgezählt, die Kretzschmar aber auf zwei Grundaffekte, Vergnügen oder Missvergnügen, zurückführt. Auch Löhlein kennt eigentlich nur 2 Affekte: Freude und Traurigkeit, zwischen denen die Gelassenheit vermittelt. Nun die Kunstwörter, die den Affekten zugeteilt werden.

"Das Freudige" wird ausgedrückt durch Vivace, Allegro, Allegro assai, Allegro di molto und Presto.

"Die mässige Freude" durch Allegro moderato, Poco allegro, Allegretto und Molto andante.

"Die Gelassenheit" durch Andante, Andantino, Poco andante, Larghetto.

"Die Traurigkeit" durch Mesto, Adagio, Largo und Lento.

Von den "übrigen Beywörtern", die den Vortrag näher bestimmen, nennen wir an dieser Stelle nur die, die für Löhleins Übersetzertätigkeit charakteristisch sind: Poco andante ed amoroso - etwas gehend und verliebt. Allegro furioso - wütend lustig, Allegro maestoso - majestätisch lustig und Con brio - schimmernd (!) (I S.64 § 10).

Anzumerken sind Löhleins Ausführungen über den Anschlag, weil er hiermit das wichtige Wort nennt, das späterhin der eigentliche Kernpunkt des künstlerischen Klavierspiels wird: (I S.64 § 11):

---

100) Quantz, "Versuch".
101) Vgl. H.Kretzschmar, Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre II. Peters Jahrbuch 1912. S.71.

"Da nun auf dem Clavier (d.h. hier das Clavichord s.S.117) der Vortrag von dem Anschlage (Touche) abhänget, so muss man durch diesen aus der Seele oder Empfindung die Finger gleichsam reden lassen, um den Zuhörer in die Leidenschaft zu versetzen, die der Componist zu erregen gesucht hat.... Es ist daher nothwendig, dass ein Musicus eine empfindsame Seele habe, die leicht in den Affect übergeht; ...." 102)

Leider geht Löhlein auf die Beschreibung des für uns so wichtigen Anschlags nicht weiter ein. Lediglich hören wir, dass der Charakter des Lustigen durch einen dementsprechenden Anschlag erreicht wird: "Das Lustige" wird "durch einen leichten, flüchtigen, aber auch körnigten und deutlichen Anschlag ausgeführet. Das Scherzende erfordert auch einen solchen Ausdruck". Die Anweisungen für die Darstellung des Traurigen grenzen schon wieder mehr an die Regeln über den Affekt:

"Das Traurige hingegen muss ganz phlegmatisch,wohl unterhalten und gleichsam ein Ton an den andern geknüpft vorgetragen werden. Mit gar zu vielen Manieren muss man es nicht verbrämen, weil es dadurch verunstaltet wird". (I S.65 § 12).

Nun die Fehler, die beim Vortrag zu vermeiden sind:

"Es ist daher nichts ungereimter, als wenn man beim Allegrospielen mit den Fingern nur fortkriechet, oder auch so leichte über die Claves wegrutschet, als wenn sie glüend wären: im Gegentheile aber beym Adagio hüpfet oder eitel buntschäckigte Manieren oder Trillerchen, so insgemein die Kennzeichen der Unempfindlichkeit und Unwissenheit sind, anbringt". (I S.65 § 13).

Zum Abschluss seiner Affektenlehre fasst Löhlein zusammen:

"Mit einem Worte,ein Musicus muss Genie und Gefühl haben, wenn er durch sein Spielen Leidenschaften erregen will, denn wer selber nichts empfindet, wie kann der andere empfindend machen Hat er aber kein Gefühl, so kann er durch sein Spielen nur höchstens Lust zum Tanzen machen; ein solcher aber verdient eigentlich den Namen Musicus nicht". (I S.65 § 13). - - -

Ehe wir von der Klavierlehre Löhleins Abschied nehmen, müssen wir noch des Anhangs "Von der Stimmung und Inachtnehmung des Claviers" gedenken (I S.69). In diesem Kapitel, das in Auflage 2 dazu tritt, äussert sich von neuem die Praktikernatur Löhleins. Hier kann die Erfahrung wieder einmal zu Worte kommen, so in der

---

102) Hierzu Marpurgs Theorie des Anschlags auf dem Flügel (Anleitung S.5): "Der Ton ist auf dem Flügel immer derselbe, aber gleichwohl ist die Art, eine Menge auf einander folgender Töne zusammen zu hängen, so verschieden, als die Hände verschieden sind und da die eine Art immer mehr oder weniger angenehm als die andere ist, so folget daraus, dass es nur eine wahre Art geben kann, die Tasten in solche Bewegung zu bringen, woran das Gehör Vergnügen haben könne".

Angabe, wie das Instrument zu stellen sei und wie man schädliche Einflüsse der Witterung, sei es nun Hitze, Kälte oder Zugluft von ihm abhalten soll (I S.69 § 1): die verschiedensten Mahnungen, die heute wie damals ihre Gültigkeit haben. Eine kurze Erwähnung aller dieser Einzelheiten muss hier ausreichen.

Man hat den Eindruck, als habe Löhlein besondere Sorgfalt auf die Schilderungen verwandt, wenn er "etlichen seichten Lustigmachern"[103] verbietet, mit der einen Hand einen "harmonischen Griff" zu halten und mit der anderen Hand durch Darüberzirpen auf den Saiten eine "Bergmanns-Musik[104]" hervorzubringen. Ebenso drastisch abgefasst ist die Warnung davor, Staub, Flüssigkeiten oder gar Mäuse durch Offenbleiben des Deckels eindringen zu lassen, wobei wir die alte Auffassung, dass die Ausscheidungen der Mäuse das Metall der Saiten angreifen, heute nicht mehr teilen können. Wie die Erläuterungen eines biederen Handwerksmannes lauten dann die Ratschläge, Unbilden zu bannen, denen das Klavier ausgesetzt ist, handle es sich nun um das Klappern oder Stocken der "Claves", Beschädigung der Tuchunterlagen durch die Motten, oder Einrosten der Saiten selbst. (I S.71 § 5).

Löhleins Anweisung zum Stimmen (I S.69 § 2) erinnert sehr an G.A. Sorges Abhandlung über diesen Punkt[105]. Beide nehmen als Ausgang den Ton C, allerdings stimmt Sorge vom Kontra-C aus erst in Oktaven einmal durch, während Löhlein sich zu Anfang mit der Stimmung der Oktave $\overline{c}$: $\overline{\overline{c}}$ begnügt. Dann stimmt Löhlein die Quinte $\overline{c}$: $\overline{g}$, "aber so, dass es gegen $\overline{c}$ etwas abwärts schwebe, denn bey der heutigen gleichschwebenden Temperatur ist kein Intervall ganz rein als die Oktave". Zu $\overline{c}$ wird dann die Terz $\overline{e}$ genommen, und zwar etwas scharf, in der gleichen Weise zu dem so erhaltenen $\overline{e}$ die grosse Terz $\overline{gis}$. In derselben eben beschriebenen Art geht Sorge vor, der auch weiterhin wie Löhlein fortfährt, nämlich zu dem erhaltenen Ton g die untere Oktave und dann dazu wieder die Quinte $\overline{d}$ einstimmt. Nun geht es im Quintenzirkel abwechselnd

---

103) Diesen Ausdruck verwendet auch L. Mozart, "Versuch" S.107 § 13.

104) Auch Sorge hielt die Bergleute für unmusikalisch; er spricht verächtlich im "Vorgemach" S.5 von den "Bergleuten mit ihrer Cythar". Werckmeister zitiert im "Musicalischen Sieb" 1700 den Ausdruck "des berühmten Samuel Scheit's" "Bergmaniren" für schlechte Musik (S.41).

105) G.A. Sorge, Anweisung, Claviere und Orgeln behörig zu temperieren und zu stimmen. 1758. Leipzig u. Lobenstein. Vorbild für Sorge könnte A.Werckmeister sein mit seinen "Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln wie der General-Bass wol könne tractieret werden". Aschersleben o.J. (S.61, Kurtzer Unterricht... wie man Claviere stimmen und wohl temperieren könne.)

mit Quinten und Oktaven weiter. Bei der Quinte $\bar{e}$: a halte man an und prüfe rückblickend, ob auch alles in sich stimmt.

> "Ist die letzte Quinte $\bar{e}$ gegen a zu hoch, so sind die vorhergehenden drey Quinten zu sehr abwärts schwebend, ist sie zu tief, so sind sie zu hoch gestimmt; und man muss wieder zurückgehen, bis alle Quinten richtig abgegleicht sind: Aber auch zugleich wieder untersuchen, ob die Terzen noch richtig sind, sonst ist man am Ende betrogen". (I S.70 § 2).

Wenn der Quintenzirkel durchlaufen ist, und man zwangsläufig wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt, so "stimmt man oktavenweise die übrigen Töne vollends ein".

Zu diesem letzten Punkte, in dem Löhlein abermals mit Sorge übereinkommt, lassen wir zum Schluss den eifrigen Lobensteiner Organisten Sorge, dessen Gedanken auf den folgenden Seiten noch öfters zum Vergleich mit Löhlein herangezogen werden müssen, selbst sprechen. Sorges Sprache ist der Löhleins sehr ähnlich:

> ".... und wird uns nun durch Hülfe der lieben Oktaven die übrige Gegend, sowol nach der Tiefe als nach der Höhe bald vollends untertan und zinssbar gemacht. Will etwa einer oder der andere noch rebellieren, so sind schon getreue Leute (die Quinten) da, die es zur rechten Zeit ansagen, und da weiss man allem Unheil bald abzuhelfen ...".

Die Stimmanweisung erhielt sich in der Reihe der Bearbeiter der Löhleinschen Klavierschule bis zu Czerny (1825). Doch gab es schon 1805 eine Stimme[106], die meinte, dass es "unbillig" wäre "dem Claviermeister zuzumuthen, dass er ein perfekter Stimmer seyn" soll. Ein Beweis, wie die Spezialisierung des Klaviervirtuosentums gesunde handwerkliche Züge des Musikers zu ersticken drohte. - - -

Wie Löhlein im Vorbericht der Klavierschule angekündigt hatte, sollte der erste Teil den Schüler im "galanten Spielen" unterrichten, der zweite Teil sollte, der Anordnung von C.Ph.E. Bachs "Versuch" und Marpurgs "Kunst das Klavier zu spielen" folgend, den Anfänger zum Generalbass anleiten.

Die alten Akkompagnisten im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, die den Generalbass zuerst anwandten, dachten nicht daran, ihm eine Bedeutung unterzulegen, die wir heute mit dem Ausdruck Harmonielehre verbinden. Für sie war der Generalbass ein praktisches Hilfsmittel, eine erleichterte Spielweise bei der Begleitung von vielstimmigen Kompositionen. Nicht die Logik des Tonsatzes stand im Vordergrund des Interesses; die Bezifferung über dem Basston schrieb vor, welche Töne zu diesem gegriffen

---

106) Fr.Guthmann, Methodik des Clavier- und Pianofortespiels. Leipzig u. Nürnberg 1805. S.56.

werden mussten. Um die Wende des 17. Jahrhunderts zum 18. Jahrhundert trat hier eine Wandlung ein. Man entdeckte, dass der Generalbass ausserordentlich geeignet war für das Aufzeigen von Problemen der Satzlehre. Hatte man früher die satztechnischen Probleme vornehmlich unter dem Blickwinkel der Selbständigkeit der einzelnen Stimme behandelt,so bot sich jetzt die Gelegenheit, eine Komposition gewissermassen durch eine Anzahl von Vertikalschnitten zu erklären, obwohl die Gesetze des Kontrapunkts der Forderung der Theoretiker nach ihre Gültigkeit behalten sollten. Auf diesem Boden konnte sich die Erkenntnis des Dreiklangs, der für die Folgezeit so wichtig wurde, kräftig entwickeln. - - Die praktische Handhabe des Generalbasses hatte sich vornehmlich von Italien aus entwickelt, nun kamen um 1700 neue theoretische Gedanken aus dem Westen her. Hier ist zu nennen Gottfried Keller mit seinen "Rules for playing a thorough bass", in denen die Lehre von der Umkehrung der Akkorde berührt wurde, ausser diesem der Franzose J.Philippe Rameau, dessen Neuerungen im Folgenden noch zur Sprache kommen werden. In Deutschland hielt man sich einerseits an die alten Generalbassgedanken, es fehlte aber andrerseits auch nicht an Parteigängern Rameaus. In diese Zeit des Für und Wider der theoretischen Meinungen fällt Löhleins Generalbasslehre im zweiten Teil seiner Klavierschule von 1765.

Suchen wir nach geistigen Ahnen für Löhleins Gedanken vom Generalbass, so finden wir den ersten Hinweis im Vorbericht der ersten Auflage: "ich bin, bey Ableitung der Harmonien, Sorgen gefolgt". In der zweiten Auflage tritt für den Namen "Sorge" der Name "Rameau" ein, doch bemerken wir eine Änderung in harmonischen Fragen erst von der dritten Auflage der Klavierschule ab. Wie kam es nun dazu, dass Löhlein Rameau und Sorge zugleich für ein harmonisches System verantwortlich machte?

J.Ph. Rameau (1683-1764) nahm als Ausgangspunkt für sein Harmoniesystem die Entdeckung J. Sauveurs von der natürlichen Zusammensetzung der Klänge aus der Reihe der harmonischen Obertöne[107] an; und erklärte, wie Löhlein im Vorbericht sagt, die Harmonie "aus der Natur des Klanges". Löhlein bekundet aber in der ersten Auflage seiner Klavierschule, diese Erkenntnis von dem Theoretiker G.A. Sorge (1703-1778) bezogen zu haben. Tatsächlich zeigt uns der Titel von Sorges 1760 erschienenen "Compendium harmonicum oder kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie....in der Ordnung, welche die Natur des Klanges an die Hand gibt", dass Löhlein

---

107) Vgl. hierzu und zum Folgenden H.Riemann, Gesch.d.Musik - theorie S.453.

vor der Bekanntschaft mit Rameau G.A. Sorge für den Entdecker dieser Gedanken gehalten haben muss.

Der harmonischen Erkenntnis Rameaus entsprang weiterhin die Lehre von der Umkehrung der Akkorde, ein grosser theoretischer Gewinn gegenüber der alten Stufenzählung vom Bass aus in der Generalbasspraxis. Aber auch Sorge kennt die Umkehrung der Akkorde,nach seiner eigenen Angabe hat er sie unabhängig von Rameau entdeckt, und aus Sorges Hand hat diese Lehre zweifellos auch Löhlein empfangen. Sorge war einer der Theoretiker, von denen Riemann sagt, dass sie neben fortschrittlichen theoretischen Gedanken noch viel von der alten rein praktischen Generalbasslehre in sich bewahrten; so finden sich bei Sorge ausser den Umkehrungen des Hauptakkords noch eine Anzahl von "Neben-Hauptakkorden". Wir werden sehen, dass Löhlein hierin gänzlich im Fahrwasser Sorges schwimmt und damit dem Zwiespalt von theoretischem Fortschritt und praktischen Schematismus, den Riemann in Sorge sieht, mit anheim fällt.

In der dritten Auflage (1779) fügte Löhlein der Akkordlehre Sorges noch zwei Grundharmonien hinzu: den Grundakkord und die Septimenharmonie, wahrscheinlich im Anschluss an Marpurgs "Handbuch bey dem Generalbasse"[108], das im Vorbericht genannt ist. Damit führt noch ein anderer Weg von Löhlein zu Rameau hin. Denn diese beiden Akkorde sind nichts anderes als Rameaus durch Terzenaufbau erlangte Grundharmonien. Dieses Prinzip vom Terzenaufbau der Akkorde war eigentlich nichts Neues, sondern nur eine durch Rameau neu bestätigte Praxis der Akkordgriffe, die noch vor dem Aufkommen der Generalbassbezifferung im Schwange war[109]. Trotzdem wurde diese Lehre vom Terzenaufbau der Akkorde von vielen anderen Theoretikern (so auch Marpurg) als neu und praktisch aufgegriffen und drängte Rameaus Verdienste um die Logik des Tonsatzes in den Hintergrund.

Hinzusetzen müssen wir noch, dass diese beiden Grundharmonien von Löhlein schon 1774 dem kleinen harmonischen Abriss in der Violinschule[110] vorangestellt wurden, wobei Löhlein seine Anhängigkeit von Rameau mit den Worten belegte:

> ".... genug, Rameau oder ein anderer mag diese Theorie von der Entstehung der Harmonie aufgebracht haben, so macht sie ihrem Erfinder allemal Ehre, weil sie auf die Natur selbst gebauet ist".

In den drei Auflagen der Klavierschule verarbeitet Löhlein die

---

108) Berlin 1755. S.24 § 3.
109) Riemann, Gesch.d.Musiktheorie S.465.
110) Violinschule S.120.

Einflüsse der drei Theoretiker in folgender Weise:

1. Auflage 1765: Sorge wird als einziger Gewährsmann für alle Harmoniefragen genannt.

2. Auflage 1773: Rameau wird für die Theorie der Entstehung der Harmonie "aus der Natur des Klanges" herangezogen. Sorges Erklärung der Grundakkorde bleiben bestehen.

3. Auflage 1779: Rameaus und Sorges Gedanken wie in Auflage 2, hinzu treten die beiden Grundharmonien: harmonischer Dreiklang und Septimenakkord,ebenfalls nach Rameau, vermutlich gefestigt durch die Grundharmonien Marpurgs in dessen "Handbuch".

Dieses Schema musste vorausgenommen werden, um in den folgenden Ausführungen einen festen Anhaltspunkt zu haben. Kullak-Niemanns[111] Bemerkung, dass der zweite Band von Löhleins Klavierschule "eine Harmonielehre nach Rameau" bringe, müsste also dahin abgeändert werden, dass unter Rameaus oberster Instanz die Gedanken Sorges unverändert bis in die vierte Auflage, ja bis zur Neubearbeitung durch Witthauer wirksam bleiben. Dieses Ringen um Klarheit in Fragen der Harmonie ist nicht nur ein Zeichen für Löhleins Willen, sich immer zu verbessern, sondern auch für die verschiedenen Strömungen der Harmonieauffassungen in der Zeit. Eine weitere Kapazität, zu deren Gedanken sich Löhlein offen bekennt (I S.175 § 7) ist David Kellner (1670-1748),der in Löhleins Auflage 2 - 4 irrtümlich Keller geschrieben wird,ein Druckfehler, der sich auch bei Chr.G. Schröter[112] und selbst noch bei Riemann eingeschlichen hat, mit seinem "Treulichen Unterricht im Generalbass" (Auflagen von 1732 ab). Dies Werk hatte Agricola (?) in der "Allgemeinen deutschen Bibliothek"[113] 1769 als überholt verworfen, es wurde aber von Chr.G. Schröter mit dem Wunsche, dass noch mehr Militärs sich dem "Capitaine" Kellner so musenfreundlich zugesellen möchten, in Schutz genommen. Kellners des Praktikers alten Schlages Einfluss findet sich bei Löhlein: (nur im ersten Band) Seite 79 § 3 (Definition der Konsonanz,) S.156 § 1-3 (Rezitativ) und S. 173 ff. (unbezifferte Bässe). Mit den lateinischen Ausdrücken Löhleins, die vor ihm schon Kellner und Sorge gebrauchen, räumt erst Witthauer, der Neubearbeiter der Löhleinschen Klavierschule (1791) endgültig auf.

Wie im Klavierteil sollte auch im Generalbassteil der Anfängercharakter des Buches gewahrt bleiben[114]. Wer über die Ver-

---

111) Kullak-Niemann S.50.
112) Schröter a.a.O. S.IX Abs.VII.
113) Allg.D.Bibl. 1769. Bd.9 II S.244.
114) Schröters gelehrt-überlegene Bemerkung wurde bereits erwähnt.

mischung der Harmonien, über das "Zusetzen" und dergl. "mehr Unterricht holen will", wird in der Vorrede auf Marpurgs "Handbuch" und Sorges "Compendium" verwiesen; erst 1781 gab Löhlein von diesen schwierigeren Dingen einige Proben im 2.Band seiner Klavierschule.

Wenden wir uns nun der in beiden Bänden enthaltenen Generalbasslehre Löhleins zu. Sie unterscheidet, wie ihrer Zeit noch eigentümlich[115], zwei Teile: Das Wissen von der Harmonie und die Lehre des eigentlichen Akkompagnements. Dabei wird es sich ergeben, dass der zweite Band der Klavierschule nur eine Ergänzung des ersten ist. Die Kapitel 18 und 20 des ersten Bandes bilden den Abschluss. So kann wenigstens angestrebt werden, eine Art System der Löhleinschen Lehre im Ganzen zu sehen.

Das erste Kapitel des zweiten Teils mit der Überschrift "Von der Harmonie überhaupt" (I S.73) klärt den Begriff der Harmonie im allgemeinen (§ 2) und im besonderen (§ 1). Danach wird die im 18. Jahrhundert viel erörterte Frage aufgeworfen[116], ob die Melodie aus der Harmonie entstehe oder umgekehrt. Löhlein zieht für die Entscheidung die Philosophie heran: die Harmonie könnte man seiner Meinung nach mit der Seele, die Melodie dagegen mit dem Werkzeug, in dem die Seele wirksam wird, vergleichen. Dann wird eine Identifizierung der Harmonie mit dem "Stoff" und der Melodie mit der "Ausbildung" versucht, wobei in beiden Fällen die Harmonie den Vorrang hat. (Auch der von Löhlein zwei Seiten später zitierte Beweis Rameaus und Sorges hat das gleiche Ergebnis.) Der Praktikus in Löhlein hält aber diese Fragen letzten Endes für nebensächlich: "Genug, wenn man weiss, wie man sie regelmässig brauchen soll". (§ 3).

Zum Harmoniebegriff gehört auch eine physikalische Entstehungsgeschichte der Harmonie. Im Vorbericht hatte Löhlein schon angedeutet, dass er den Beweis führen wolle, dass die Harmonie aus der Natur des Klanges entstehe; wie wir sahen, waren das Gedanken Rameaus und Sorges zugleich. Es kommt zur bekannten

---

115) S. Quantz' Versuch (S.223 § 1): "Nicht alle,die den Generalbass verstehen, sind auch deswegen zugleich gute Accompagnisten. Eines muss durch Regeln, das andere aus Erfahrung und endlich aus eigener Empfindung erlernet werden". Auch die "Hamburger Unterhaltungen" schieden Harmonie und Akkompagnement; ebenso sagt C.F.Cramer (Musik,Kopenhagen 1789,S.807) "Generalbaßspielen und Harmonie verstehen, ist auch seither schon zweyerley Ding gewesen".

116) Über dieses Problem handelten u.a. Marpurg im "Handbuch", S.22-23. -- Chr.G. Schröter in "Deutliche Anweisung", S.13 , § 31. Vgl. auch die Bemerkung Sorges im "Vorgemach" S.70 ; ferner W.Caspari, Gegenstand u.Wirkung der Tonkunst nach der Ansicht der Deutschen im 18.Jahrhundert. Diss.Erlangen 1903, und oben S.113, Anmerkung 25.

Erklärung des Phänomens der Obertöne (I S.74 § 2-4), die Löhlein an einer "dicken langen gespannten Saite", an einer Glocke oder "groben Pfeife" klar gemacht haben will, und zur Aufstellung der Intervalle, die durch die "Mitlauter" entstehen.

Bevor nun die eigentliche Lehre von der Harmonie entwickelt wird, gibt Löhlein eine Musiklehre, die eine Ergänzung zu der im Klavierteil gegebenen Elementartheorie darstellt. Zunächst hören wir etwas von den Intervallen (I S.79). Dabei kann sich unser Autor nicht versagen, an dem aktuellen Streit, ob die Quarte eine Konsonanz sei oder nicht, einigen Anteil zu nehmen, (I S.79 § 5). Doch kommt er zu einem vermittelnden Ergebnis (I S.80 § 7):

> "Genug, sie (die Quarte) wird consonierend und dissonierend gebraucht und ist also ein musikalischer Zwitter, der mehr Kennzeichen einer Consonanz als einer Dissonanz hat".

Dieses wäre etwa die Meinung des "fleissigen Brossard"[117], die in Matthesons auch von Löhlein zitiertem "Forschendem Orchestre" erwähnt, aber verworfen wurde, da Mattheson sich mit 24 schwerwiegenden Argumenten für die Dissonanz der Quarte ausgesprochen hatte.

Ohne jeden weiteren gelehrten Zusatz werden dann die Dissonanzen aufgezählt, die eine "Resolution" erfordern (I S.80 § 8). Dazu gehören die Sekunde, die übermässige[118] Terz und Sexte, die übermässige Quarte, die falsche (verminderte) und übermässige Quinte, die Septimen, die erhöhte und verminderte Oktave und die Nonen. Die Intervalle werden S.81 § 10 auf einer Tabelle von der Prime an vorgeführt; daran knüpft der Verfasser die Bemerkung, dass die Dezime und Undezime wenig oder gar nicht in der Bezifferung gebraucht würden, "so auch alle verringerten Intervalle. Ausgenommen die verringerte Septime, welche sehr gebräuchlich ist".

Kapitel 4 (I S.82), das von den "Klanggeschlechtern und Tonleitern" handelt, unterscheidet drei genera oder scalas musicas: 1. genus diatonicum, 2. genus chromaticum, 3. genus enharmonicum. (§ 2).Die manchem Schüler schwer verständliche enharmonische Verwechselung wird nur mit einem kurzen Hinweis auf die vorangegangenen Intervallentabelle und durch die Bemerkung, dass diese verschiedene Bedeutung einer Taste aus dem harmonischen Zusammenhang zu erkennen sei, berücksichtigt. (I S.83 § 3). Gewarnt wird, wohl im Hinblick auf die Voglersche Kombinationsmethode, die

---

117) Seb.de Brossard (1654-1730) in Matthesons "Forschendem Orchestre". Hamburg 1721. S.484.

118) Unsere "verminderte Quinte" nennt Löhlein "falsche Quinte"; "verringert" bedeutet bei ihm vermindert.

später im zweiten Band noch besonders vorgenommen wird, vor der "ungeheuren Menge papierner Interwalle", den "musicalischen Monaden", trotzdem Löhlein zugibt, dass, um die gebräuchlichsten Intervalle darzustellen "mehr Töne auf dem Claviere seyn müssten". Die Vergangenheit versuchte nach Löhlein hier einen Ausweg zu schaffen, indem sie Klaviere baute "wo Subsemitonia waren", setzte sich aber damit nicht durch (§ 4). Löhlein verrät nicht, welches Instrument er im Sinn hat, möglicherweise meint er die bekannten Versuche der Konstruktion eines Cembalo mit geteilten Halbtönen, die man im 16. und 17. Jahrhundert (N. Vicentino u.a.) anstellte. Noch Michael Praetorius äusserte sich im Syntagma musicum[119] darüber.

Nachdem im Kap.5 (I S.84) die Dur- und Molltonarten geschieden werden und die Kirchentonarten, von denen die "Verehrer des Alterthums" noch "grossen Lerm" machen, abgetan sind, beginnt mit dem 6.Kapitel "Vom harmonischen Dreyklange" (I S.85) die eigentliche L e h r e v o n d e r H a r m o n i e , die Löhlein mit der "Vernunftlehre" in der Gelehrsamkeit vergleicht (II S.118 § 25).

Löhleins erster Grundpfeiler der Harmonie ist natürlich "Trias harmonica perfecta, der vollkommene Dreyklang" oder der Hauptakkord mit der grossen Terz (§ 1). Nicht nur Rameaus Saite mit den "Mitlautern" wird hier in einer Rekapitulation (§ 2) zum Beweis der Vollkommenheit dieses Akkords herangezogen, sondern auch die Tatsache, dass der "rechtwinklichte Triangel", das vollkommenste Verhältnis in der Baukunst, mit der Proportion 3 : 4 : 5 auch im Verhältnis der Obertöne 1 : 2 : 3 : 4 : 5 wiederkehrt.

Der zweite Grundpfeiler der Harmonie ist "Trias harmonica minus perfecta, der unvollkommene Dreyklang" oder der Hauptakkord mit der kleinen Terz. "Sein Verhältniss geht weit von der Einheit ab und lässt sich nicht durch einzelne Zahlen ausdrücken, sondern stehet im folgenden Verhältnisse:

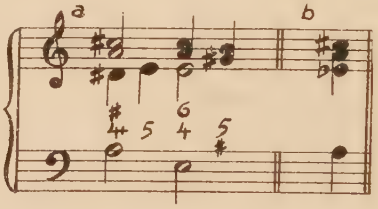
$$e \quad \bar{e} \quad \bar{g} \quad \bar{h} \quad e$$
$$5 : 10 : 12 : 15 : 20." \quad \text{(I S.86 § 4.)}$$

Beide Hauptakkorde werden nicht beziffert, sondern unterstehen den natürlichen Vorzeichen. Zufällige Vorzeichen ohne alle Ziffern gelten bei diesen Akkorden nur für die Terz. Wir finden also bei Löhlein dieselbe Bezifferung, wie sie uns heute noch als Generalbaßschrift bekannt ist. Nach Löhlein (I S.82 § 12) können die Vorzeichen vor und hinter den Ziffern stehen. Der Strich

---

119) M.Praetorius, Syntagma musicum II. hrsg. von der Gesellschaft f.Musikforschung. Leipzig 1918. S.74.

durch die Zahl kann wie bei uns für ♯ eintreten. Neben diesen beiden Hauptakkorden, die der Verfasser in einer besonders dazu aufgestellten Tabelle in allen Moll- und Durtonarten dem Schüler zu üben empfiehlt, und die, abgesehen von den drei bekannten Umkehrungen in den mannigfaltigsten Lagen auftreten können (I S.104 §§ 8-9), existiert für Löhlein "noch ein brauchbarer Hauptakkord, nämlich Trias deficiens (§ 10). Diesen Akkord, den wir heute den verminderten Dreiklang nennen (in C-dur h d f auf der 7. Stufe) beziffert Löhlein mit 5♭ "oder besser mit $\widehat{5}$ ", dem Telemannischen Bogen, weil 5♭ öfters $\frac{6}{5\flat}$ bedeutet. Diesem Trias deficiens-Klang, der, obwohl er eine "falsche" Quinte statt der reinen hat, doch ein Lückenbüsser zu den beiden erstgenannten Akkorden bleibt und "in der Quintfortschreitung des Basses unentbehrlich" ist, gesellen sich nach Angabe "einiger" Theoretiker noch "Trias manca" a es a cis und "Trias superflua" c e gis c als Grundakkorde zu (§ 11). Löhlein traut aber ihrer Autorität nicht recht, seiner Meinung nach muss der erste folgendermassen a.) geschrieben und aufgelöst werden:



In der anderen Form b.) ist er nur "ein musikalisches Murmeltier". "Trias superflua" entbehrt aber nach Löhleins Meinung der Selbständigkeit durch das Auflösungsbedürfnis der 5.

Diesen ganzen Komplex von Akkorden in Kap.6 übernimmt Löhlein von Sorge[120], der die Grundakkorde in Dur und Moll "Hauptakkorde" und die übrigen Triaden "Neben-Hauptakkorde" nennt.

Auch die Kapitel 10 und 11 bei Löhlein, die vom Sextakkorde und Quartsextakkorde handeln (I S.98 und S.104), dürften auf Sorgische Anregungen zurückgehen. In der Nachbarschaft dieser Kapitel beginnen denn auch die Generalbassbeispiele (I S.96) für ein hohes Soloinstrument mit ausgesetztem Klavierpart, die von jetzt ab den meisten Raum in der Klavierschule einnehmen. Dagegen wirkt der erläuternde Text nur in der Art von Anmerkungen. Diese

---

120) G.A. Sorge, "Vorgemach" S.13 ff. Compendium S.10 ff. Mit "einigen" Theoretikern könnte Löhlein ausser Sorge den im "Vorgemach" I S.19 u. 20 genannten Gothaer Hof-Kapellmeister Stölzel meinen, der in seiner Schrift vom Canone perpetuo S.27 für Trias deficiens und Trias superflua eintrat.

Knappheit des Ausdrucks verleitet Löhlein freilich manchmal zu Unklarheiten, die für einen Anfänger, für den ja das Buch gedacht ist, überaus nachteilig sind. Das gröbste Beispiel dafür ist wohl die Stelle I S.98 § 3 bei der Erklärung, welche Töne im Sextakkord verdoppelt werden dürfen. Um kurz zu sein, merken wir nur an, dass Löhleins Satz: "Das Semitonium modi sowohl, als das Semitonium der Nebentonarten lieben eine Verdoppelung" irreführend ist und wie bei Sorge[121] heissen müsste:

> "Das Semitonium Modi, so wohl des Hauptmodi, als seiner Neben-Ton-Arten, liebet eine verdoppelte Sexte, welche Doppel-Sext alsdenn so viel bedeutet als die Octav beym Hauptakkord".

In solchen Zweifelsfällen kann nur durch den Hinweis auf das praktische Beispiel die Situation für Lehrer und Schüler gerettet werden.

Ähnliche Knappheit wie die Erklärung des Sextakkords zeigen auch die anderen Aufzählungen der Akkorde. Meistens erfahren wir nur vom Sitz des Akkordes und in welcher Stimme er resolviert, sowie die bekanntesten Ausnahmen. Diese Äusserungen erinnern sehr an die D. Kellners in dessen "treulichem Unterricht". Den breitesten Raum nehmen die Beispiele ein. -- Im Kap.10 (I S.98) wird ausser dem Sextakkord noch die Signatur 5 6 (d.h.5 vor der 6 vorgehalten) erwähnt.Im weiteren Verlauf schwindet der Einfluss Sorges, der die Umkehrung nicht nur der Trias perfecta und imperfecta, sondern auch der Trias deficiens, manca und superflua gelehrt hatte[122]. Löhlein kennt nur die Umkehrung des Dur- und Mollakkords. So handelt das Kapitel 11 (I S.104) vom Quartsextakkord und der verwandten Signatur 4 3 (4 vor der 3 vorgehalten), die nach Löhleins Aussage "mehr in gebundenen als galanten Style" gebraucht wird (I S.108 § 5). Dann nutzt hier der Verfasser die Gelegenheit, auch von der Umdezime zu reden, über deren Herkunft zwischen Sorge und Marpurg[123] ein bitterer Streit entstanden war, dessen Niederschlag zum Teil in Marpurgs "Kritischen Beiträgen (1760) zu finden ist. Marpurg erklärte die Undezime durch Unterschieben einer Terz unter den Nonenakkord, während Sorge sich für eine durch Vermischung der Harmonien entstandene Quarte aussprach. Löhlein spöttelt über die Heftigkeit der beiden und sagt, dass die "Undecime sehr was seltenes in den bezifferten Bässen" sei. (I S.109 § 6). Deshalb kann er in Kap.12 (I S.110)

---

121) Sorge, "Vorgemach" II S.79 § 10.
122) Sorge, ebenda, S.73 ff.
123) Marpurg, Hiatorisch-kritische Beyträge ... Berlin 1760. S.174 und 202.

gleich zur Erklärung der Septime übergehen, die wir zunächst in der Fassung der 1.-2.Auflage betrachten wollen.

Hierbei gibt Löhlein für die Dissonanzen allgemein die Regel, dass sie in derselben Stimme aufgelöst werden müssten, in der sie sich befinden (I S.113 § 5). Scheinbare Ausnahmen machen die Verzögerungen und die "Elisiones, wo nämlich die ordentliche Resolution übergangen wird, die das Gehör aber leicht supplirt. Diese letzten gehören zu den Inganni". Die Inganni, Clausulae falsae, (cadenze sfuggite) sind Trugschlüsse, deren Löhlein schon beim Beispiel zum Quartsextakkord gedacht hatte (I S.107).

Zusammen mit werden im Kap.12 (I S.110) noch erklärt die Signaturen $\frac{7}{4}$ (§ 6), $\frac{7}{4}, \frac{7}{6}, \frac{8}{5}, \frac{7}{4}$ (§ 8). Dann in besonderen Kapiteln (13-15, S. 120 - 135) $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$ als die drei Umkehrungen des Septakkords. In Kap. 15 erfährt der Schüler auch von dem Akkord der kleinsten (verminderten) Septime, die den "Molltönen eigen" ist und von Löhlein kurz vorher erwähnt wurde (I S.113); die erste Umkehrung dieses verminderten Septakkordes kommt nach Löhlein nicht oft vor.

In der 3.Auflage der Klavierschule nahm Löhlein aus methodischen Gründen eine Umstellung der Septimensätze vor (s. S.148); er setzte der Abhandlung über die Septime (I S.110) einen neuen Fundamentalsatz voran:

> "Der Hauptakkord und dieser Septimenakkord sind die beiden Grundharmonien in der Musik, die sich umkehren lassen. Wenn man diese treffen kann, so hat man das meiste im Generalbasse getan".

Die Septimensätze haben von nun an folgende Gruppierung:

1. Die "kleine Septimenharmonie" mit der grossen Terz und Quinte und ihre Umkehrungen (I S.110 ff.).
2. Der verminderte Septakkord und seine Umkehrungen (I S.120 § 2).
3. Die übrigen Septimensätze, "die keine Versetzungen leiden" (I S.123 § 3), die durchgehende Septime und der Akkord $\frac{7}{2}$

Auf diese Weise stehen, übersichtlicher als früher, ^{4} die beiden Hauptakkorde mit ihren Umkehrungen zusammen. Im Rahmen der neuen Anordnung gibt der Verfasser auch ein neues Beispiel (I S.111 Allegretto F-dur 2/4).

Das folgende Kapitel 16 (I S.135) "Von der None" ist von den Veränderungen der 3.Auflage unberührt. Wir lernen hier die Sätze $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{6}$ und ihre Ausnahmen kennen. Kurz wird dann in § 3 auf den Unterschied zwischen den Signaturen 2 und 9 eingegangen, aber doch keine so direkte Auskunft erteilt, wie sie z.B. Marpurg gibt, wenn er sagt, dass beim Sekundakkord die Dissonanz unten,

die freie Fortschreitung aber oben läge, wogegen der Nonenakkord gerade umgekehrt behandelt würde. Auch Löhleins Gedanken über die None, die ungebunden eintritt (I S.137 § 4), hatte Marpurg mit dem "gebundenen und freyen" Anschlag des Nonenakkords schon berührt. Das "Probestück", das für die Nonensätze geschrieben ist, gibt Löhlein Gelegenheit, dem Schüler zu zeigen, wie man auf dem $\frac{6}{4}$ eine kleine Kadenz errichten kann (I S.141). Mit dem Kapitel über die None erklärt Löhlein die Besprechung der Hauptsignaturen für beendet.

Kap.17 (S.146) bringt "die übrigen Ziffern, so im Accompagnement vorkommen". Es sind die Signaturen $\frac{5}{2}$ und $\frac{3}{2}$ und die Signaturen über einem Trommelbass, der hier orgelpunktartige Wirkung hat. Im zweiten Band der Klavierschule (1781) erklärte dann Löhlein, (vielleicht durch Schröters Hinweis etwas unsicher geworden) in der 2.Abteilung S.119 ff. "Etliche nicht ganz gewöhnliche Harmonien und Ausweichungen". Diese Ergänzung bestand in den Ziffern: $\frac{7}{3}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{7}{5}$ und $\frac{5}{2}$.

Im zweiten Band S. 123 § 4 fasst Löhlein seine Ansichten über Harmonie und ihre Verwendung im Unterricht folgendermassen zusammen:

> "Es giebt noch viele und erkünstelte Harmonien, welche alle anzuführen, mich zu weit von meinem Zwecke und meine Leser in Labyrinthe führen würden. Viele Componisten schreiben theils aus Liebe zur Neuheit, oder auch aus Unwissenheit solchen harmonischen Mischmasch, von dem sich gar kein Grund angeben lässt. Und wenn andere gar durch die Versetzungskunst welche ersetzen wollen,so läuft die gesunde Harmonie Gefahr, in einem Chaos zu versinken. Alle Neuerungen, die wider die gesunde Vernunft und wider das Gefühl verstossen, sind nicht werth, dass man sie bekannt macht, noch weniger verdienen sie, nachgeahmt zu werden".

Zu den harmonischen Sätzen, die im Generalbass oft vorkommen, gehören ausser den einfachen Signaturen noch die "Vorausnahmen" und die "Verzögerungen". Ihrer gedenkt Löhlein auch erst im 2.Bande (S.124-130). Eine "Vorausnahme" ist für Löhlein dann vorhanden, wenn die Oberstimme die Harmonie, welche erst auf den folgenden Grundton gehörte, zu den vorhergehenden anschlägt (II S.123 § 5): $\frac{5}{2}$ 6, $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{}{2\sharp}$, $\frac{7}{4}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{}{2\ 3}$ und $\frac{9}{8}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{}{3}$, letztere ist seltener:

> "Man kann noch viele ein-, zwey-, dreystimmige erkünsteln; allein sie sind mehr für den gebundenen Styl und für die Orgel als für den galanten und das Clavecin" (II S.124).

Eine Verzögerung entsteht, "wenn bey einer ordentlichen Auflösung ein oder mehrere Intervalle zurückgehalten werden, und die ordentliche Auflösung erst in dem folgenden Griffe geschieht" (§ 6). Löhlein vergleicht die Wirkung dieser Verzögerungen,die wir

heute unter dem Namen "Vorhalte" kennen, mit den Trugschlüssen (Inganni).

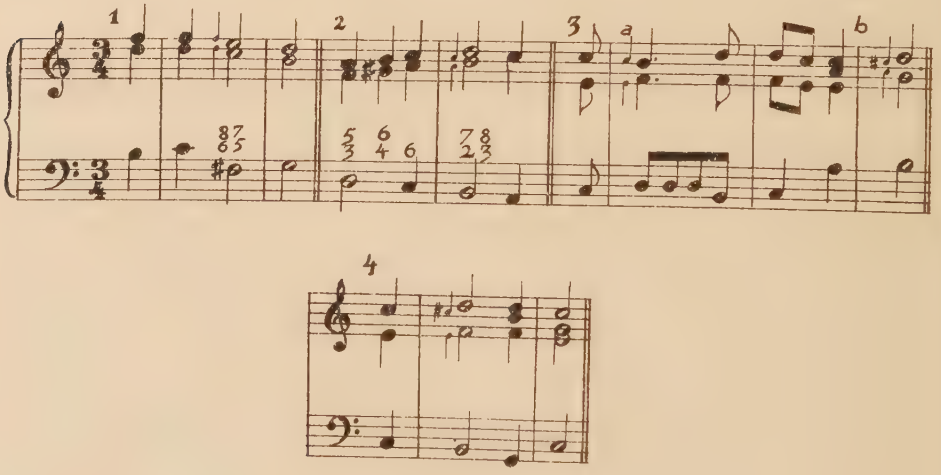
Es gibt einstimmige: 4 3, 5 6, 7 6, $\frac{7}{6}$, $\frac{7}{4}$ $\frac{-}{3}$, 9 8,

zweistimmige: $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{7}{5}$ (wurde auch unter den Vorausnahmen behandelt)

und $\frac{7}{2}$

dreistimmige: z.B. $\frac{7}{2}$ $\frac{8}{3}$, die aber nach Löhlein seltener sind (II S.126 § 7).

Eine Art von Verzögerung ist diejenige, die aus "den Vorschlägen, die in der Melodie vorkommen", entstanden ist. Obwohl die Vorschläge in unserer vorliegenden Besprechung erst nachher bei den Regeln des Akkompagnements berücksichtigt werden, mögen die zweistimmigen Vorschläge hier folgen, da sie streng genommen unter Löhleins zweistimmige Verzögerungen und damit zur Harmonie gehören. Zu diesen sagt Löhlein (II S.127 § 8):



"Wer obige Vorschläge schön findet, muss ein hartes Ohr haben. Und gleichwol findet man sie häufig bei einem unserer berühmtesten Claviercomponisten und werden von seinen Verehrern für eine originelle Schönheit gehalten".

Mit dem berühmten Klavierkomponisten könnte C.Ph. E. Bach gemeint sein, wenigstens finden sich im "Versuch" II S.191 bis 192 No.3 u.4 vorgeschlagen. Ähnlich ist bei Bach Löhleins No.2. Das Ohr des 20.Jahrhunderts stutzt wohl nur noch vor No.3 b und 4. An den Schluss dieser Gedanken über die Harmonie im 2.Band setzt Löhlein

den Abschnitt über die synkopierten Noten (II S.129 § 10):

> "Noch etwas, so theils als Vorausnahmen, theils als Zurückhaltungen und theils als Vorschläge anzusehen, ist hier nicht zu übergehen. Es sind die syncopirten Noten, oder das Tempo rubato. Sie kommen auch mehr in einfachen, als in vollen Sachen vor. Wenn sie in langsamer Bewegung vorkommen, so kann sie der Accompagnist so wenig übergehen, wie die Vorschläge, wenn er der Melodie nicht nachtheilig seyn will. Doch um aus zweyen Übeln eins zu wählen, spielt man auch am besten tasto solo; kommt das tempo rubato in geschwinder Bewegung vor, so kommt es beym Accompagnement hier in keine Betrachtung".

Nachdem wir so Löhleins Gedanken über die Harmonie aus beiden Bänden der Klavierschule zusammengetragen und zu seinen Vorgängern und Vorbildern in Beziehung gesetzt haben, ist die Betrachtung des Fundaments, auf dem das Akkompagnement aufgebaut wird, zum Abschluss gebracht. Den Übergang zu den Regeln Löhleins über das eigentliche Akkompagnement bilde ein Blick auf die Beispiele, die den einzelnen Kapiteln beigegeben sind, Die Anregung allgemein erfolgte dazu vielleicht durch ähnliche Exempel in Sorges[124] Vorgemach", ".... wozu eine Violin oder Quer-Flöte accompagniret..."; formal gehen die Beispiele deutlich auf die Handstücke in Löhleins Klavierteil zurück, Löhlein sagte von ihnen, dass sie auch als eigentliche Handstücke gebraucht werden könnten (Vorbericht). Meistenteils herrscht die zweiteilige Liedform; der Umfang wächst von 8 Takten (I S.96) bis zu über 70 Takten (I S.142), hier finden wir dann schon kleine Sonatensätze; von Anfang an steht ein Solo über dem Generalbaßsatz. Meistens ist hierzu die rechte Hand ausgesetzt, ein Unterschied zu Sorges Beispielen. In einigen Fällen muss dann der Schüler die Begleitung selbst finden und gleich spielen, dann sind nur wie bei Sorge zwei Systeme für Solo und Bass geschrieben. (I S.106, 132, 141).

Löhlein begründet auch, warum er nicht Choräle zu Generalbassbeispielen genommen hat. Er ist der richtigen Meinung, dass, wer die Beispiele im Generalbassteil beherrsche, Choräle umso leichter bewältigen könne,aber nicht umgekehrt. Seine Anweisung bezöge sich hauptsächlich auf das Klavier. Als Übung, "um die linke Hand gelenksam zu machen", hält er "Bendaische Violin Solo" für sehr empfehlenswert (I S.155 § 6).

Auffällig ist bei den Beispielen Löhleins die Bevorzugung des dreistimmigen Satzes; auch der wohlwollende Kritiker der "Allgemeinen Deutschen Bibliothek" wunderte sich darüber, dass allzu oft die vierte Stimme der Begleitung ausgelassen würde.

> "Dies verursachet, dass Anfänger nie sich gewöhnen, eine reine vierstimmige Harmonie zusammenzusetzen. Lieber lasse man sie

124) II S.90 Kap.13.

richtig mit 4 Stimmen spielen und sollte auch, welches doch selten geschehen wird, einiger Zwang dabey unvermeidlich sein. In der Folge ist es Zeit genug, ihm Ausnahmen und Freyheiten zu zeigen".

Löhleins Meinung selbst darüber werden wir bei seinen Regeln über das Akkompagnement hören.

Konnte er sich nun gegen diesen Vorwurf, die Dreistimmigkeit in seinen Beispielen zu häufig angewandt zu haben, im Hinblick auf C.Ph.E. Bach rechtfertigen, der, wie O.Vrieslaender[125] sich ausdrückt, für "den Segen der dreistimmigen Begleitung" eintrat, so fallen die Gründe, die D.G.Türk, der überhaupt auf Löhleins Schrift nicht gut zu sprechen war, in seiner "Anweisung zum Generalbass" 1800 in Kap.12 (S.375) gegen Löhleins Beispiele ins Feld führt, schwerer ins Gewicht:

"Selbst von den ersten Schulfehlern, ich meine von offenbaren Oktaven und Quinten ist diese Clavierschule nicht frey. Auffallende Beweise davon findet man in der vierten verbesserten Auflage S.121 Takt 1-8 ff. S.126 Takt 5-6 S.129 Takt 1 und 3 S.139 Takt 4 vorzüglich aber S.149 Takt 1 u. 2 S.150 Takt 9 - 10 S.151 Takt 1-2 S.178 u.a.m. Kurz, das ganze Buch wimmelt von Fehlern und der Unterricht ist noch überdies äusserst **unvollständig** ".

Auch die Behandlung der Septimen bei Löhlein hatte nicht den Beifalls Türks:

"Der Verfasser schreibt z.B. S.109 der 1.Ausgabe: 'Die Septime resolviert einen Grad herunter etc.' und dennoch lässt er diese Dissonanz, sogar in dem Beyspiele, auf welches er verweist, keineswegs herunter sondern eine Stufe hinaufgehen. Ein Druckfehler ist dies wohl schwerlich; denn dieselbe fehlerhafte Fortschreitung der Septime findet sich ausserdem auch noch häufig in der vierten verbesserten Auflage, nähmlich S.111 Takt 7-8; dessgl. S.113 Takt 3-4;ferner S.118 Takt 4 u. 5; nicht weniger S.124 Takt 1; ebenso S.128 Takt 7-8; wie auch S.129 Takt 1, 2 u. 3; ferner S.146 Takt 7; ferner S.150 Takt 7-8; ferner S.152 Takt 3 bis 4; ferner S.153 Takt 8-9". -- --

Türks Tadel der "Schulfehler" sind berechtigt, selbst wenn man die Worte Löhleins, dass in den Mittelstimmen "zumal bei Vollstimmigkeit solche Parallelen mitdurchschleichen" könnten, als Entschuldigung anführt. Auch die Auflösung der Septime nach oben, die wir heute nicht immer als ungewöhnlich empfinden, musste Türk bemängeln, wenn er die Anweisung Löhleins wörtlich nahm. Löhlein selbst wird sich stillschweigend in seinen Beispielen nach Sorge gerichtet haben, der im "Vorgemach" (S.361 Anm.) die Auflösung der Dissonanz "über sich" als Ausnahme erlaubte; ausdrücklich vermerkt werden diese Ausnahmen bei Löhlein jedoch nicht.

---

125) O. Vrieslander, C.Ph.E. Bach. München 1923. S.75.

Löhleins A n w e i s u n g z u m A k k o m p a g n e m e n t .

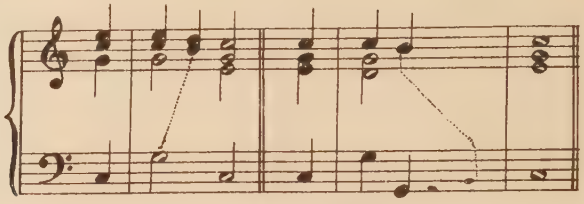
Die Vorschriften hierzu finden sich zerstreut im zweiten Teile des 1.Bandes und ersten Teil des 2.Bandes. Soweit sie sich auf "die Begleitung der unbezifferten Bässe" beziehen, von denen der erste Teil des 2.Bandes hauptsächlich handelt, sollen sie erst im nächsten Abschnitt nach der Lehre von den regelrecht bezifferten Bässen untersucht werden.

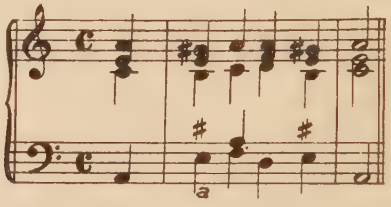
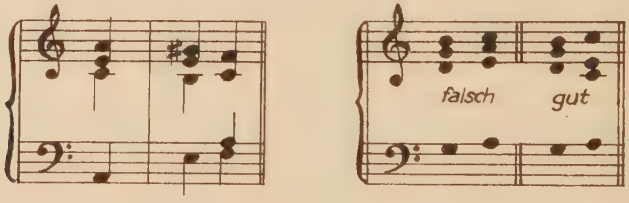
Die Kenntnis der Harmonie allein ist Sache des Theoretikers; der Praktiker muss wissen, wie die Signaturen zum Klingen zu bringen sind. Konnten wir schon bei den Erörterungen über die Harmonie in Löhleins Schulwerk an die Vergangenheit anknüpfen, so ist das auch bei den Regeln für das Akkompagnement möglich.Als wichtigste Gewährsmänner in Fragen des Akkompagnements nennt Löhlein C.Ph.E. Bach[126] und Joh.J. Quantz (I S.76 § 3). Beide lehren jedoch mehr das künstliche oder geschmückte Akkompagnement: "da nämlich die rechte Hand einigermassen eine Melodie führet und Manieren und Nachahmungen anbringt... Diese Abhandlung geht nur auf das simple" (I S.76 § 5). Also genau dieselben Richtlinien, denen wir bei Löhlein im ersten Teil der Klavierschule nachgehen konnten: Die Einfachheit, die Lehre für den Anfänger. Erst wer dem simplen Akkompagnement gewachsen ist, darf zum geschmückten Akkompagnement übergehen, "dies erfordert grosse Behutsamkeit und Einsicht in die Composition". Im zweiten Band fügt Löhlein hinzu: "Mein Vorsatz ist nicht für theoretische Musiker, Organisten oder Componisten, sondern für diejenigen zu schreiben, welche bey einer Musik den Flügel zum Accompagnement spielen" (II S.119).

Zum Teil noch zur Lehre von der Harmonie gehören die Kapitel: "Von den Bewegungen" (7 I S.90) und "Von den fehlerhaften Fort - schreitungen" (8 I S.91). Kapitel 7 berichtet von 1. der geraden Bewegung, 2. der Gegenbewegung, 3. der Seitenbewegung und 4. dem ungebräuchlichen motus mixtus, einer Zusammensetzung der übrigen motus (§ 3), von denen die Gegenbewegung besonders in den Aussenstimmen empfohlen wird (§ 4). In Kapitel 8 wird das Verbot der Quinten und Oktaven ausgesprochen; 1. für die Folge zweier vollkommener Konsonanzen und 2. für die Folge einer unvollkommenen Konsonanz auf eine vollkommene. Die Übergangsnoten heissen transitus.

> "In den Mittelstimmen, sind Quinten und Octaven zumal bey einem vollstimmigen Accompagnement nicht allezeit zu vermeiden. Man muss deswegen manchmal etliche mit durchschleichen lassen. Nur bey einer schwachen Musik nehme man sich dafür in Acht" (I S.95 Anm.).

126) C.Ph.E. Bach, Versuch. II. und Quantz, Versuch.

Bei Kadenzen sind folgende Schritte natürlich erlaubt:

nämlich die üblichen verdeckten Quinten und Oktaven, durchaus "keine sichtbaren Fehler": Folgen vollkommener Konsonanzen, sondern nur Sprünge in Quinte und Oktave, also aus einer unvollkommenen Konsonanz (Terz) in eine vollkommene (Quinte und Oktave).

> "Will man aber doch zwey Accorde, motu recto, stufenweise accompagniren, so muss man die Terz oben nehmen, und beym zweyten die Octave in der Mitte weglassen, und davor die Terz verdoppeln, sonst macht man in den beyden Unterstimmen Quinten.

> In den Molltönen ist dieses eine Nothwendigkeit; wenn nämlich die quinta modi den Durakkord hat, und einen halben Ton über sich steiget (a). Wollte man auch hier den motum contrarium brauchen, so wären zwar in den äussersten Stimmen keine Quinten und Octaven, aber der Schritt in die übermässige Secunde beleidiget doch die Ohren". (I S.95).

Weiter sind Querstände (relationes non harmonicae) verboten, dagegen wird der Schritt der übermässigen Sekunde gebräuchlich genannt; ebenso die Schritte der übermässigen Quinten und Quarten nach unten, die aber nach oben nicht vorkommen dürfen (S.93 § 4). Diese beiden letzten Regeln finden sich in den Kapiteln 7 und 8 zusammenhängend, die übrigen sind auf die einzelnen Kapitel verteilt. Zu jedem neuen Kapitel von der Harmonie treten auch, sehr instruktiv, eine oder mehrere neue Regeln für die Begleitungspraxis hinzu.

Wenn wir nun zur Aufstellung der Regeln über das Akkompagnement übergehen, die den Vorgängern Löhleins schon bekannt waren, so ist es schwierig, einen einheitlichen ordnenden Gesichtspunkt zu finden. Sie mögen also der Reihe nach folgen, wie sie Löhlein selbst gibt.

1. Orgel und übrige Klavierinstrumente sind die vollkommensten Instrumente zur Ausführung der Akkompagnements, "ob es sich gleich auf einigen andern Instrumenten auch einigermassen thun lässt. Doch verträgt sich die Orgel besser mit der Choral- als mit der Figural-Musik" (I S.76 § 3). Dagegen ist das Akkompagnement mit der "Bratsche oder gar Violine" allein unerwünscht. Löhlein schaudert bei dem Gedanken über

> "die kindische Art, wie viele Componisten die Begleitung zu Violoncell- oder Fagott-Concerten machen.... Dieses gehört in die verkehrte Welt. Ich kann immer das Lachen kaum zurückehalten, wenn ich eine so ehrwürdige Begleitung höre, wo die Grundstimme über der Melodie herumklettert; weil mir dabey einfällt, ich sähe einen auf dem Kopfe gehen, beyde Füsse zusammengebunden und mit einer niedlichen Perüque verziert" (II S.114). Am besten ist, "das Accompagnement bey vollständig besetzten Musiken zu erlernen". (II S.187 § 24).

2. Die normale Stimmenzahl beim Akkompagnement ist 4, sie kann unter Umständen jedoch vergrössert oder verkleinert werden. So (a) bei grosser Besetzung: Die dreistimmige Begleitung ist "bey Sinfonien und vollstimmigen Sachen freylich zu leer; da greift man lieber vollstimmig, weil hier die Absicht ist, das Leere so irgend noch in der Composition zwischen den Instrumenten ist, auszufüllen und die Harmonie zu verstärken.... (II S.75) obgleich dieses vollstimmige Accompagnement nicht so leicht ohne Fehler kann ausgeübt werden wie das einfache, so werden doch durch die Menge der übrigen Stimmen die Fehler des Accompagnements nicht so merklich, als bey einer schwachen Musik". (I S.76 § 4).--Verkleinert wird die Stimmenzahl (b):

> "Bey einem Solo oder einer einfachen Melodie, spielt man öfters dreystimmig, um die Hauptmelodie nicht durch das allzuvollstimmige Accompagnement zu verdunkeln. Es erfordert solches auch öfters die Nothwendigkeit, um keine fehlerhaften Fortschreitungen zu machen". (I S.76 § 4 u.ä. I S.108 § 4).

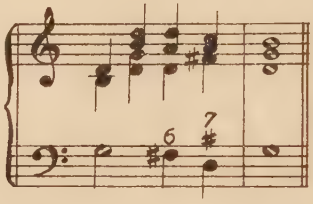
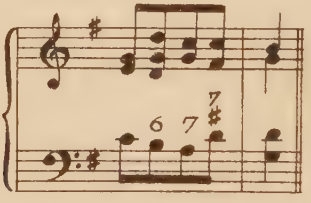
Bei "jungen" Bässen und "alten" Oberstimmen begleite man gleichfalls nur dreistimmig. (II S.75).

3. Hat der Bass tiefe Noten (alte Bässe), so begleitet auch die rechte Hand tiefer, entsprechend bei hohen (jungen) Bässen. (I S.77 § 6).

> "Man bestimmt den Zwischenraum beyder Hände ohngefähr in zwey und eine halbe Octave in den äussersten Stimmen: wenn aber der Bass nahe an die eingestrichene Octave gehet, so schränkt

man sich auf ein und eine halbe Octave ein".

Sind die Bässe sehr "jung", so bekommen sie häufig gar keine Begleitung, "weil sie mehrentheils der Hauptstimme zu nahe kommen, dass kein Accompagnement dazwischen stattfindet". (II S.112).

"Man merke sich: dass man bey niedriger Begleitung gerne nur zweystimmig mit der rechten Hand begleitet, denn die zu vollstimmige Begleitung in den tiefen Tönen tut keine gute Würkung". (II S.44).

"Kommen ja beyde Hände zu nahe aneinander, so kann man auf folgende Art wieder in die Höhe kommen; man schlägt nämlich, wenn eine lange Note im Basse ist, zweymal mit der rechten Hand an und nimmt beim zweyten Griff den Akkord höher. Ists aber eine kurze Note, wo man nicht zweymal darauf anschlagen kann, so verdoppelt man das in der Höhe zunächst liegende Intervall und lässt in der Folge die untersten fahren..." (I S.77 § 7).

Schlecht ist es,

"die Oberstimme mit dem Accompagnement zu überschreiten, welches man zumal bey einfachen Sachen nicht gerne tut (I S.108), denn das Accompagnement ist der Melodie untergeordnet, und man würde letztere verletzen, wenn man darüber stiege" (II.S.15).

4. "Man kann auch der rechten Hand mit der linken Hand zu Hülfe kommen, dieses findet besonders beym vollstimmigen Accompagnement statt", und auch wenn ein

Intervall für die rechte Hand unbequem zu greifen ist. (I S.77 § 8). Hierzu meinte C.Ph.E.Bach[127], dass die "Zierlichkeit" oder die Nothwendigkeit" oft dieses "geteilte Accompagnement" erfordere.

---

127) C.Ph.E. Bach, Versuch II. S.284.

"Die Harmonie wird dadurch zerstreut und folglich oft schöner.... die Auflösung der Dissonanzen macht dieses zuweilen nothwendig".

5. Springen im Akkompagnement mit der rechten Hand ist verboten,

"man muss immer die nächsten Intervallen von einem Griffe zum andern, jedoch mit Beobachtung einer regelmässigen Fortschreitung .... nehmen". (I S.78 § 9.)

Wenn man die Akkorde auf die vorgeschriebene Art kann, so nehme man andere Intervalle oben und beobachte eine regelmässige Fortschreitung, damit man sich nicht mechanisch an einerlei Lage der Intervalle gewöhne. (I S.104 § 8.)

6. Die anschlagenden Noten bekommen eine Harmonie, die durchgehenden aber nicht. (II S.13.) Ein Strich über den Bassnoten zeigt den Stillstand der Harmonie über laufenden Bässen an, sie kann ausgehalten oder nochmals angeschlagen werden. (I S.94 § 1.) Nur bei langsamer Bewegung bekommt jede Note ihr eigenes Akkompagnement. Der zweite Band regelt dann noch das Verhältnis der beiden Hände bei der Begleitung eines Solos in schnellem Tempo: im Dreivierteltakt wird das erste und letzte Viertel angeschlagen, das zweite geht durch. Im geraden Takt werden nur das erste und dritte Viertel angeschlagen, das zweite und vierte gehen durch. Im schnellen Tempo (Vierachteltakt) wird das erste Achtel begleitet und die drei andern gehen durch.

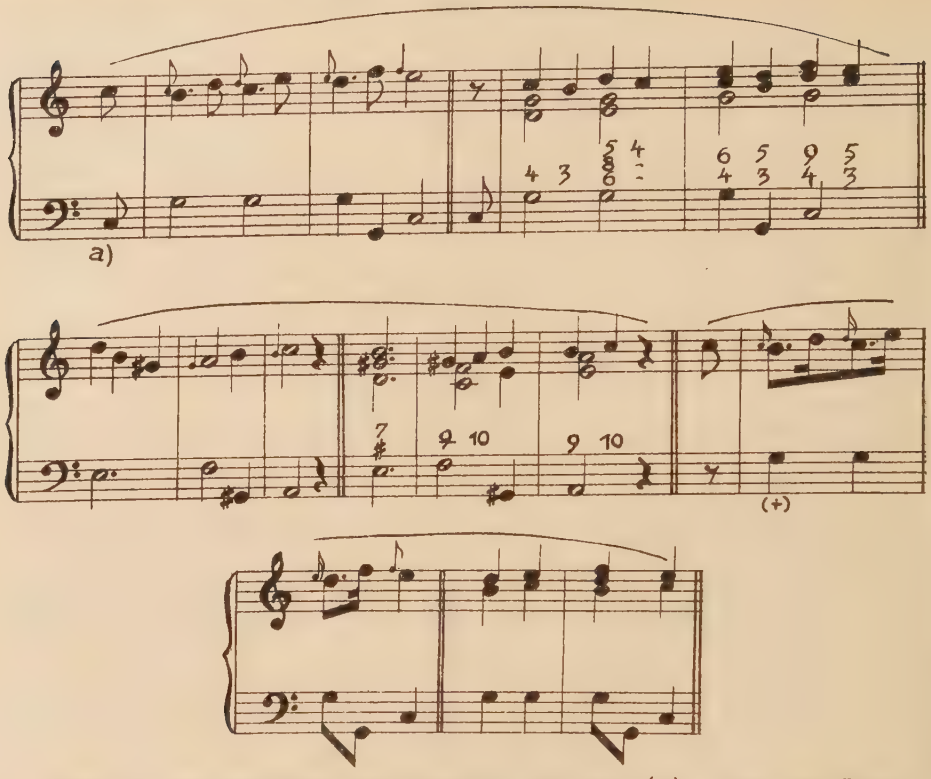
"Doch ist diese Regel vielen Ausnahmen unterworfen, die sich besser durch fleissige Übung und Aufmerksamkeit eines forschenden Ohres, als durch Regeln erlernen lassen". (II S.13.)

7. Löhlein gibt für die Vorschläge beim Akkompagnement die Regeln in einem Andante (2/4) des zweiten Bandes (S.15) und empfiehlt im allgemeinen die Vorschläge bei langsamen Tempo zu harmonisieren. Im besonderen werden noch folgende Anweisungen gegeben: Im Zweivierteltakt wird $\overset{4}{\underset{T}{}}\,\overset{3}{}$ mit 4 3 oder $\overset{9}{4}\,\overset{8}{3}$ begleitet;

"Es thut der Melodie mehr Genüge, als wenn man nur gerade weg den Hauptakkord nähme; wiewohl es auch angienge, zumal bey vollstimmigen Tonstücken. Doch ist es bey einfachen am besten, wenn man der Melodie so viel als möglich nahe kommt. Nur hüte man sich beym Accompagnement Triller oder andere Manieren anzubringen, denn sie sind hier sehr am unrechten Ort.... (II S.15) Die Vorschläge,die vor Vierteln stehen, im mässigen oder hurtigen Zeitmaasse, werden beym Accompagnement nicht ausgedrückt: und es verderbt die Melodie mehr als es ihr Vortheile bringt, wenn man zu melodiös begleitet. Bey einfachen Singe-Oden aber ist es besser, melodiös zu begleiten als gar zu plan und harmonisch. Bey langsamen Melodien hingegen muss man die Vorschläge im Accompagnement nicht vergessen, wenn man dem Ohre nicht zu nahe treten will". (S.15.)

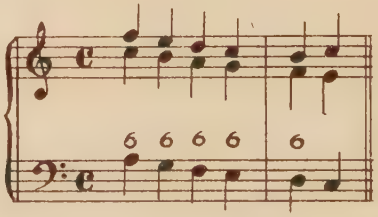
Von einigen Vorschlägen, die Löhlein "beyfallen", mögen Schreib-

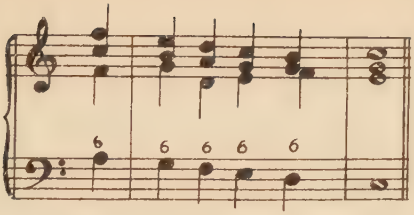
weise und Ausführung hier folgen (II S.128):



"Bey (+) ist das nämliche Beyspiel wie bei (a), nur das Tempo ist noch einmal so geschwind, deswegen kommen die Vorschläge in keine Betrachtung. Und so verfährt man bey allen Stellen, die eine etwas geschwinde Bewegung haben. Überhaupt ist es eine schlüpfrige Sache für den Accompagnisten um die Vorschläge bey einem Solo oder Trio; und man thut öfters im Zweifel am besten, man macht tasto solo; das ist: man greift die Bassnoten allein ohne Begleitung, bis man ohne der Melodie zu schaden, wieder accompagnieren kann. Bey Sinfonien und anderen vollstimmigen Tonstücken, kommen die Vorschläge nicht so häufig vor, und kämen sie auch vor, so ist es nicht so merklich, wenn man sie auch übergehet als bei einer schwachen Musik".

8. Eine Reihe von 6 in der Bezifferung wird im schnellen Tempo so



und im langsamen Tempo so begleitet (I S.205 § 3-4):

9. Die Einteilung der Ziffern über den Bässen entspricht genau den Anweisungen C.Ph.E. Bachs[128]. Ein Hinweis auf die Stelle in Bachs "Versuch" muss daher genügen.

Vorschlagen vor der Signatur findet statt beim Akkompagnement, wenn auf das erste Taktteil des Soloinstruments eine Note und im Bass eine Pause fällt; dann schlägt die rechte Hand des Akkompagnisten mit dem Solisten zusammen vor dem Bass vor.

10. "Die Applikatur kann man beym Accompagnement nicht allemal beobachten, sondern man muss öfters dieselben Finger verschiedene mal nacheinander brauchen. Man kann beyläufig die Regel merken: bey einem harmonischen Griffe lässt man bey dem Quarten Intervall leer, bey den Terzen aber braucht man zwey Finger nebeneinander". (I S.78 § 9 u.ä. II S.7 § 10 mit Notenbeispiel).

11. Behandlung von Nachahmungen und kontrapunktisch geführten Bässen.

"Dergleichen melodiöse Bässe vertragen öfters gar keine Begleitung, es ist sicherer, wenn man dergleichen Stellen .... mit der linken Hand allein (auch in Oktaven oder "mit der Terze" I S.146) ausführt, weil es allemal misslich ist, dergleichen Stellen richtig zu accompagnieren". (II S.76-77).

--

Anklänge an diese Regeln über das Akkompagnement finden sich schon vor Löhlein hauptsächlich bei C.Ph.E. Bach,(Regel 9!),andersartig dagegen sind die Anweisungen für die Manieren (Regel 7) und die Imitationen (Regel 11); sie bezeugen wieder den Anfängercharakter des Löhleinschen Werkes. - -

Verschiedenartig war die Meinung der Musiker des 18. Jahrhunderts über die Brauchbarkeit der Dinge, die Löhlein im 19.Kapitel des Generalbassteils im ersten Bande und, wie schon gesagt, im ersten Teil des zweiten Bandes bringt: "Von den Kunstgriffen, einen unbezifferten Bass zu accompagnieren".

---

128) Ebenda S.22.

Es handelte sich dabei darum, "ohne Kenntnis der zu begleitenden Stimmen, die Basstimme harmonisch unzweideutig aufzufassen und demnach die passende Harmonie herauszufinden"[129].

E.Ulrich, der Schreiber dieser Worte, stellt in seiner Schrift die wesentlichsten Äusserungen des Jahrhunderts für und gegen die unbezifferten Bässe zusammen[130], auf die hier verwiesen sei.

Löhlein nennt das Begleiten solcher Bässe (I S.173 § 1):

> "eine Materie,die sich unmöglich in ihrem ganzen Umfange durch Regeln einschränken lässt; denn so mannigfaltig die Harmonie ist, so mannigfaltig sind ihre Wendungen. Indessen kann man doch in so weit, mit einiger Zuverlässigkeit erraten, wohin sich die Melodie durch die Harmonie wendet,und dazu die Griffe aus dem Stegreife erfindet; insoweit der Componist bey den natürlichen und gewöhnlichen Ausweichungen bleibet".

Diese letzte Bedingung wurde im 18. Jahrhundert, der Zeit des Laienstils, verhältnismässig oft erfüllt. So ist Löhleins Beschäftigung mit dem unbezifferten Bass nicht nur zu verstehen, sondern auch berechtigt. Dass eine Uniformität der Modulationsschemata aber erstes Erfordernis für eine derartige Fertigkeit war, bezeugte auch der oben genannte J.Chr. Weitzler (s.S.120), dessen Worte man bei Ulrich[131] nachlesen kann.

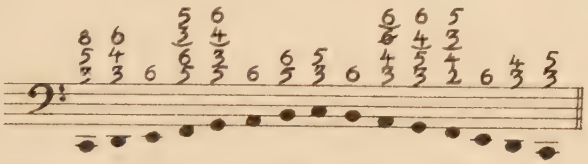
Also die Ausweichungen in die Nebentonarten sind es, die der Akkompagnist unbezifferter Bässe kennen muss. Hier hilft der Quintenzirkel, den Kellner und Sorge übermittelt haben (I S.174 § 3): Die erste Verwandte von C-dur ist die Tonart G-dur (Chorda dominans); hiernach "wendet sich die Melodie gemeiniglich in die Sexte oder Quinte der Haupttonart." Der nächste Nachbar linker Hand ist dann F-dur mit d-moll. Jede Durtonart darf in die Sekunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte ausweichen. Die Septime bleibt unberührt, weil bei einem Übergang in ihr Bereich ein Vorzeichen benötigt würde,das nicht "natürlich" ist (in C-dur Fis). Der Septime in der Durtonart entspricht die Sekunde in der Molltonart, der einzige Nebenton, in den man von den "Molltönen" nicht ausweichen darf. Diese uns heute pedantisch erscheinende Ausnahme geht auf Marpurg wie auf Sorge[132] zurück: letzterer operiert dabei mit der Merkwürdigkeit der Zahl 7.

Jede Tonart hat nun in sich ein "natürliches Accompagnement", das der Begleitung unbezifferter Bässe zugrunde liegt (I S.175 § 7). Löhlein sagt selbst, dass diese "Erfindung" von Kellner

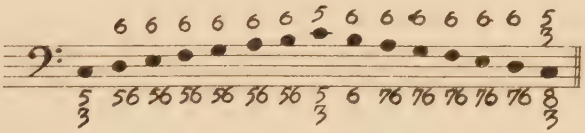
---

129) E.Ulrich, Studien zur deutschen Generalbass-Praxis in der 1.Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diss.Münster 1931. S.12.
130) Ulrich a.a.O. S.55.
131) Ulrich S.12.
132) Sorge, Vorgemach, I. S.29 ff.

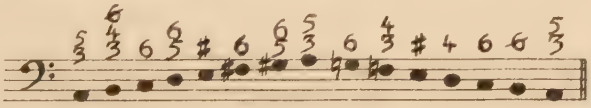
stammt, der sie aber von J.D. Heinichen (der Generalbass in der Komposition, 1728) übernahm. Riemann[133] berichtet uns aber noch über eine weitere Station vor Heinichen, nämlich über F.Gasparini (1668-1727; L'armonico prattico al cimbalo, 1708) mit seiner "Regola del Ottava". Dies ist die harmonisierte Tonleiter, deren Gebrauch sich allmählich bei den Cembalisten des 17. Jahrhunderts herausgebildet hatte[134], sich aber auch schon im 16. Jh. bei Thomas de Sancta Maria findet (C.Kinkeldey S.27). Bei Löhlein hat sie folgendes Aussehen (I S.175 § 8):



Ein etwas schematischer Ersatz dafür ist dieser Vorschlag (I S.176 § 10):



Schreitet die Quarte nicht in die Quinte, was häufig "vor dem Schluss her" geschehen kann, so nimmt man statt $\frac{6}{5}$ den Hauptakkord. Nun das natürliche Akkompagnement der Molltonarten



Alles andere, was man zum Begleiten der unbezifferten Bässe braucht, ist als Ausnahme vom natürlichen Akkompagnement anzusehen.

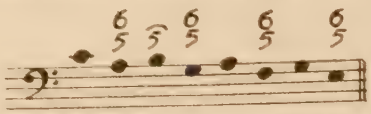
1. Eine solche sehr häufig vorkommende Ausnahme ist die "durchgehende Septime" die oft für $\frac{6}{4}{}_{3}$ eintreten kann, sie wird nur mit der Terz begleitet (I S.176 § 10). C.Ph.E. Bach nannte diese Septime einen "irregulären Durchgang". Marpurg fand den Ausdruck "durchgehende Septime" unmöglich[135] und schlug vor, sie mit "stillstehender" oder "nicht resolvierender Septime" zu bezeichnen.

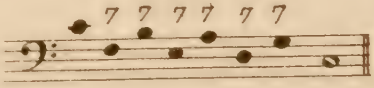
---

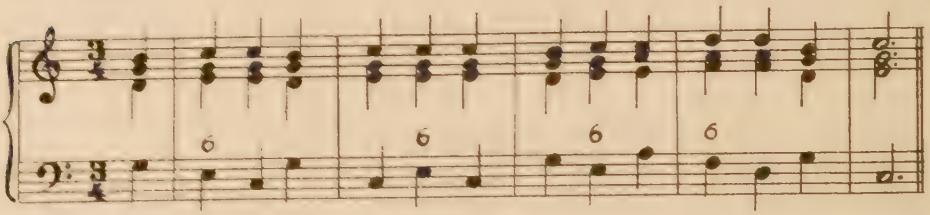
133) Riemann, Gesch.d.Musiktheorie S.467.
134) Ebenda.
135) E.Bieder, F.W.Marpurgs System der Harmonie, des Kontrapunkts und der Temperatur. Diss.Berlin 1923. S.49.

2. "Wenn über Quinta modi die Cadenz oder Schlussfall nicht mit $\frac{5}{3}$ gemacht wird, sondern allenfalls nur den Akkord hat, so thut man wohl, wenn man die Septime hinzufüget, weil sie besser schliesset, als der blosse Hauptakkord. Auch thut sie bey der Resolution der $\frac{6}{4}$ gut" (I S.108, II S.15).

3. Kommen Sprünge im Bass vor, z.B., wenn der Bass eine Terz fällt, dann eine Sekunde steigt und so fort, gibt es folgendes Rezept



4. Quintfortschreitungen im Bass erfordern Septimenbegleitung (I S.177 § 12)

5. Stehen über dem Bass eine Folge von 3, so soll man "fortfahren, einzelne Terzen zu begleiten, bis die Oberstimme wieder davon abgehet" (I S.39).

6. Wenn der Bass terzenweise aufwärts oder abwärts springt, und die mittelste Note hat eine Sexte, so greift man die Signatur $\frac{8}{3}$ dazu (I S.101).

7. "Sexten und Terzen als angenehme Intervalle verdoppelt man gerne, zumal die kleinen. Die grossen haben mehr Schärfe, daher fallen sie dem Ohr beschwerlich, wenn man sie verdoppelt" (II S.22).

8. Trommelbässe, durch mehrere Takte hindurch werden als Orgelpunkte behandelt, d.h. man harmonisiert die Oberstimme ohne Rücksicht auf den Bass. Diese Art kommt nach Löhlein oft in Sinfonien vor.

9. Einleitungsklauseln bleiben unbegleitet oder werden "mit simplen Terzen" abgefertigt (II S.95).

10. Sekundakkorde wie G As C Es ($\frac{4}{2}$ G) und As H D F ($\frac{4}{2}$ As) dürfen nicht oft vorkommen, sie "machen eine harte Würkung". Deswegen bringt man sie nur in solchen Sätzen an, die eine heftige Leidenschaft erregen sollen. In sanften und lustigen Sätzen sind sie am

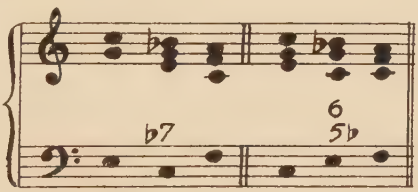
unrechten Ort, sie nagen das Ohr, wie spanischer Pfeffer den Gaumen" (II S.74).

11. Der Dominantseptakkord (Note sensible). Da diese Harmonie "bey allen Griffen vier Stimmen hat, so ist sie nicht bey allen Gelegenheiten, besonders bey einfachen Melodien zu gebrauchen hingegen bey Sinfonien geht sie an" (II S.114).

12. Die Septime als Modulationsmittel. "Ein vorkommendes Erhöhungszeichen verrät insgemein Septima modi (der neuen Tonart) und hierzu greift man die $\frac{6}{5}$, in den Molltönen öfter $\frac{7}{5}$ mit verringerter Septime. Ein Erniedrigungszeichen verrät Quarta modi, steigt sie einen ganzen oder halben Ton aufwärts, so gehört $\frac{6}{5}$ dazu, fällt sie einen ganzen oder halben Ton, (wie meistenteils) so gehöret die Sekundenharmonie dazu $\frac{6}{4}$ "(I S.177-178 § 11-15 u.ä. II S.4).

Hierzu noch die Bemerkung aus Band I S.177 § 13:

"Lässt sich aber die erniedrigte Quarte (von C-dur aus gesehen erniedrigt) in den andern Stimmen hören, so ist sie entweder die Septime selbst, oder eine von ihren abstammenden Harmonien. Der Accompagnist darf nur Acht geben auf die Grund- oder Bassnote; ist es der Hauptton selbst, worüber sich B hören lässt, so ist es auch die Grundharmonie der kleinen Septime.... über der Quinte ist es $\frac{6}{4}$ $\frac{}{3}$



Auch nach a-moll kann man durch die Septime von C-dur aus gelangen. "Sie ist der musicalische Skis[136], der sich zu allem gebrauchen lässt" (I § 15).

Eine weitere Ausnahme vom natürlichen Akkompagnement ist die Regel 13: "Es ist zu merken, dass öfters die $\frac{6}{5}$ so eigentlich aufs Semitonium modi gehöret, statt in dem folgenden Griffe zu resolviren, liegen bleibt und zur $\frac{9}{4}$ wird..." (II S.43).

14. (Warnung): "Man findet zwar viele Liebhaber, auch wohl Musiker von Profession, die so ziemlich einen bezifferten Bass accompagnieren und von diesen auf unbezifferte schliessen. Dieser Schluss ist falsch und beynah ebenso, als wenn man sich einbildete, die Wege, die man mit offnen Augen finden kann, könnte man auch mit verbundenen finden" (II S.118).

Es liegt in der Natur des Praktikers, zu experimentieren und selbst Gebiete, die über den Rahmen des Handwerklichen eigentlich hinausgehen, mit ein paar Handgriffen sich selbst und anderen zugänglich zu machen. So war es fast eine symbolische Handlung,

136) Karte beim Tarockspiel, auf der der Harlekin zu sehen ist.

als der Praktiker Löhlein am Ende seines Lebens (1781) der Welt den zweiten Band seiner Klavierschule, der die Geheimnisse der unbezifferten Bässe noch mehr als im ersten Band enthüllen sollte, übergab. (Titel dieses zweiten Bandes siehe oben S.117.) Den Hauptteil des 188 Seiten umfassenden Buches von 1781 nehmen die unbezifferten Bässe mit 118 Seiten ein, ein Versuch, das Problem zu behandeln, der in dieser Ausdehnung wohl einzig dasteht. Der einleitende Text setzte zwar 1.) die Fertigkeit, "einen bezifferten Bass richtig auszuführen", 2.) Kenntnis der Tonleitern und des natürlichen Akkompagnements und 3.) hinlängliche Einsicht in die musikalischen Ausweichungen voraus, wiederholte aber dann doch "zum Überfluss" den Inhalt des Kapitel 19 des ersten Bandes.

Die "vollständige Anweisung" zum unbezifferten Akkompagnement sind 6 Sonaten für ein hohes Soloinstrument in C-dur, D-dur, B-dur, Es-dur, G-dur und A-dur. Sonate 1 - 5 ist für Violine, Sonate 6 für Flöte gedacht, nur die Solostimme und der Bass sind gegeben; Löhlein sagte von diesen Sonaten:

> "... da nicht alle Liebhaber Gelegenheit haben, sich im Accompagnement bei einer vollen Musik zu üben, so werden die hier beigebrachten Sonaten diesen Mangel ersetzen (II S.187 § 24)."

Ausserdem gab das Vorwort zum zweiten Bande der Hoffnung Ausdruck, dass sich die Sonaten auch als Duette für zwei Spieler auf Bass- und Diskantinstrumenten bewähren möchten; damit wollte Löhlein auch eine gewisse Fortsetzung seiner Violinschule geben.

Die Sonaten halten sich an Vorbilder, die C.Ph.E. Bach gegeben hatte; in ihnen herrscht den Übungszwecken entsprechend ein einfacher, im einzelnen nur gering veränderter Aufbau. Anmerkungen (im gleichen Stile wie im ersten Band) erläutern hinter jedem Satz den Modulationsgang der betreffenden Sonate und nennen die dazu gehörigen Teile des natürlichen Akkompagnements mit dessen Ausnahmen. Formprobleme, obwohl im ersten Bande der Klavierschule (Kapitel 19) schon zur Sprache gebracht,werden gar nicht berührt. Neben den notwendigen Handgriffen, die wir nun schon kennen, gibt es auch interessante Bemerkungen in den Anmerkungen, die etwas abseits liegen. So geht Löhlein auf den Unterschied zwischen den Modulationen der Franzosen (in die Quinte) und denen der Italiener (in die Terz) ein, wobei er ähnlich wie Marpurg[137] die Modulation der Franzosen "gefälliger" nennt.An anderer Stelle äussert er sich über die Art,wie ein Menuett zu begleiten ist (II S.99). Er brauche da weniger Anmerkungen zu geben, "weil diese tändeln-

---

137) Marpurg, Kritische Briefe. 8.September 1759.

den Sätze alle gesuchte Harmonien und Wendungen nicht wohl vertragen". Auf derselben Seite verrät Löhlein noch, dass die 5. Sonate die bei den Trommelbässen oder "lahmen" Bässen in den Sinfonien besonders von A. Filz[138] steif gewordenen Hand wieder gelenkig machen soll.

> "Doch gehen die neueren Componisten von diesem Schlendrian ab, fallen aber zuweilen in den entgegengesetzten Fehler, und setzen solche bunten Bässe, die mehr dem Lärm eines Poltergeistes oder dem Abladen einer Fuhre Pflastersteine gleichen als einer regelmässigen harmonischen Musik".

Diesen "brummenden Bärenbässen" stehen die laufenden Bässe Hasses als lobenswert gegenüber. Der Abschnitt über die unbezifferten Bässe schliesst:

> "Überhaupt kann man von keinem Accompagnisten verlangen, dass er das erste Mal einen unbezifferten Bass, sowie es die im Stücke zum Grunde liegende Harmonie erfodert, ohne Fehler sollte spielen; sondern es ist genug,wenn er nur in der Hauptsache nicht strauchelt. Hat man aber das Stücke schon einmal gehöret,so kann man freylich sicher und richtiger accompagnieren. Und wie ich schon oben gesagt habe, lässt sich nicht alles von dieser Materie in Regeln einschliessen, sondern ein aufmerksames Ohr muss hier das Beste thun" (I S.179).

Mit dem letzten Satz hat Löhlein eigentlich das Wesentlichste für die Lehre des unbezifferten Akkompagnements gesagt. Diese Fähigkeit besitzt eben nur der,der Ohren hat; d.h. derjenige, der über eine spezielle harmonische Begabung verfügt. Mag auch das natürliche Akkompagnement bis zu einem gewissen Grade erlernbar sein, die Schwierigkeiten beginnen dann sicher bei den Ausnahmen (Regel 13!), die mit der Komplizierung der Modulation notgedrungen wachsen. Von Diego Ortiz über A.Agazzari und G.Ph. Telemann[139] bis Löhlein wird deshalb das Ohr als letzte Instanz angerufen und damit dies Gebiet selbst im 18. Jahrhundert nur den Begabten erschlossen. Der Erfolg, den der zweite Band hatte, war denn auch nicht so gross wie der der übrigen Schriften. Es kam nur zu einer unveränderten Auflage (1783); und im Jahre 1793 gab es eine Stimme[140], die sich zufrieden zeigte, dass in der 5. Auflage (Witthauer) das Kapitel 19 verschwunden war. - - -

Mehr eine scharfe Polemik gegen das Vorwort des zweiten Bandes als eine Kritik sehen wir in den Auslassungen J.Heinr. Knechts (1752-1817) unter dem umständlichen Titel:

---

138) Siehe Anm.95 dieses Teils.
139) Ortiz, S. XXXV, Agazzaris Bemerkung mitgeteilt von Riemann, Gesch.d.Musiktheorie S.422.
G.Ph.Telemann,Singe-,Spiel- und Generalbassübungen.1735. Anmerkungen zu Nr.47.
140) Studien für Tonkünstler und Musikfreunde.

"Erklärung / einiger von einem der R.G.B. in Erlangen angetasteten, / aber missverstandenen / Grundsätze / aus der / Voglerschen Theorie, / gewidmet/ den Hochwürdigen und Wohlgebornen Herren / Director und Räten / eines / Hochlöblichen Kurpfälzischen Evangelischlutherischen / Consistoriums / zu / Heidelberg / von / Justin Heinrich Knecht / zweyten Lehrer der lateinischen Schule und Musicdirector der Reichsstadt / Biberach in Schwaben./ -
Nebst angehängten Anmerkungen über Herrn Löhleins Einleitung in den zweyten Theil seiner Clavierschule.
Gedruckt in Ulm, bey Christian Ulrich Wagner, 1785".

Der Vogler-Schüler Knecht tritt im Anhang von 12 1/2 Seiten dieser Broschüre in eine Kritik der menschlichen und künstlerischen Eigenschaften Löhleins ein, gereizt durch einige bissige Bemerkungen, die dieser im Vorwort zum zweiten Band über Voglers Bemühungen, die Harmonie zu erschöpfen und die Zahl der Ausweichungen der Töne festzulegen, hatte fallen lassen. Löhlein hatte dort über Voglers 6336 Ausweichungen gespottet; Knecht rechnet ihm genau vor, dass diese Zahl richtig sei[141]:

"Bekanntlich gibt es 12 Töne. Von einem jeden dieser 12 Töne kann man in jeden andern gehen (Sic!). Von einem Ton in ihn selbst gehen, wird niemand Ausweichung nennen, weil man vom harten C ins weiche ohne einen Schlussfall schreitet: eine Ausweichung also weniger, als 12, macht 11 Ausweichungen. Da wir nun zwey Tonarten, die harte und die weiche haben, so kann man demnach

vom harten C z.B. ins harte G
- weichen C - ins weiche G
- harten C - ins weiche G
- weichen C - ins harte G ausweichen.

11 mit 4 multiplicirt, macht 44 - also sind 44 Ausweichungen. Nichts ist einfacher, als diese Herzählung; nichts ist aber für Anfänger nothwendiger und zugleich leichter, als dieser bestimmte Unterricht - und ist nicht ein solcher einem unbestimmten vorzuziehen? Hätte Herr L. nicht vielmehr diese bestimmten Angaben Herrn V. anstatt nur darüber zu spotten, durchstudiren und benutzen sollen? - Wenn es gleich 2500 Jahre lang vor Voglern Tonlehrer gab, wenn man gleich vor ihm componirte und nicht ohne Menschenverstand in der Music zu Werke gieng; so ist er dennoch der Erste, der im ganzen Reiche der Harmonie unzählich solche Bestimmungen an das Licht hervorgebracht hat. Nun weiter - Diese 44 Ausweichungen können in jedem Tone stattfinden. Nun aber gab sich Herr V. die Mühe, dieselben in allen 12 Tönen auf verschiedene Arten aufzusetzen, so, dass der Übergang vom C ins Cis auf eine andere Art, als der von Cis ins D usw. geleitet wird: demnach erschienen in den Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, und zwar in der ersten Lieferung für den Brachmonat 1870 des dritten Jahrgangs 12mal 44, das ist, 528 wesentlich verschiedene Ausweichungen.
Wenn nun ein Organist oder Generalbassist sich die Mühe nehmen wird, die Ausweichungen z.B. vom C in alle andern 11 Töne, sodann die vom Cis in alle übrigen, und sofort zu übersetzen, so wird endlich ein Buch von Ausweichungen entstehen, deren Zahl sich auf 12mal 528, das ist, 6336 erstrecket. Dieses existirt noch nicht, und wo existirte die Angabe hierzu?" -

141) Knecht S.25.

Der Stoff der Tonkunst, sagt Knecht weiter, sei zahlenmässig bestimmbar, wie die Zahl der Buchstaben des Alphabets, nicht aber die Möglichkeiten der Anwendung dieses Stoffes (der Ausweichungen). Löhlein habe beides miteinander verwechselt. Ebenso habe Löhlein die Ausweichungen mit den Intervallen verwechselt, von denen Vogler ganz normal und in Abkehr von den "alten Intervallensystemen", die 52 kannten, 18 Stück angegeben habe: 3 Quinten, 3 Terzen, 3 Septimen und ihre 9 Umkehrungen; sinnlos dagegen seien Löhleins übermässige Terz, verringerte und erhöhte Oktave, die nach Knecht[142]. "Beyspiele von Zurückhaltungen" sind, also keine Selbständigkeit als Intervalle beanspruchen können.

Im übrigen berücksichtigt Knecht fast jeden Absatz der Löhleinschen Vorrede, wobei er überall Angriffe gegen die Person seines Lehrers Vogler sehen zu müssen glaubt und obendrein noch auf die menschliche Inferiorität Löhleins Schlüsse zieht. - -

Denselben Charakter eines Anhanges wie das Kapitel 19 haben die Kapitel 18 und 20 (vom Rezitative und Phantasieren). Nur Kapitel 18 ging in die Neubearbeitungen der Klavierschule bis zu Czerny ein, das andere wurde schon 1791 von Witthauer entfernt.

Zu Löhleins Lehre vom R e z i t a t i v gab auch der zweite Band der Klavierschule noch einige Beiträge.

Im ersten Band (Kapitel 18) wirkt mehr als anderenorts David Kellner[143] mit seinen Regeln über das Rezitativ ein. Schon Kellner hatte in ganz ähnlichen Worten die grössere Freiheit im Aufbau der Rezitative in Musik und Prosa gegenüber "Arien oder anderen Stücken" betont, ebenso hatte er gefordert, dass bei langen Noten des Akkompagnements der Begleiter dem Sänger nachgeben müsse, auch wenn dieser sich nicht so streng an den Takt hielte. Kellners Anweisungen über das Arpeggieren der Akkorde beim Rezitativ

> "Das Harpeggio muss kurtz und nicht immer auf einerley Weise, sondern auf veränderliche Art gemacht werden, worauf es stille liegt, bis wieder eine neue Harmonie kommt",

übernimmt Löhlein nahezu wörtlich. Im Sinne von J. Quantz[144] und anderen, z.B. Telemann, gibt Löhlein dann den Rat, dem Sänger zur Erleichterung nach den Abschnitten schwierige Intervalle vorzuschlagen, (I S.157 § 3) auch soll man möglichst als Akkompagnist die Intervalle in der Oberstimme nehmen, die der Sänger hat (II S.171 § 13). Am Rezitativ aus einem Schäferspiel eines ungenann-

---

142) Knecht S.30.
143) Kellner, Treulicher Unterricht, S.19.
144) Quantz, Versuch. S.238 § 33. Telemann, Singe-,Spiel- und Generalbassübungen No.39.

ten Komponisten (vermutlich Löhlein selbst) wird erläutert, was gemeint ist. Dazu sagt Löhlein dann noch:

> "Dieses ist durch die kleinen runden Nötchen im Diskante angedeutet, im Basse bedeuten sie die harmonische Ausfüllung; da kann man sie nach der Brechung aufnehmen, und nur im Haupttone, der mit gewöhnlichen Noten vorgeschrieben ist, liegen bleiben (I S.157) .... Dieses Vorschlagen der Töne ist selten ohne Nutzen: und auf dem Theater, wo die Sänger auswendig recitieren, ist es unentbehrlich. Überhaupt ist das Recitativ am besten aus der Partitur zu accompagnieren" (I S.173 § 5).

Unter den Noten selbst stehen wichtige Anmerkungen:

> 1. "Wenn nach einer Strophe das Accompagnement eine kurze Pause hat, worauf zwey Accorde folgen, so müssen sie kurz angegeben werden" (I S.158).

> 2. "Wenn eine Pause unter der vorletzten Note der Singestimme stehet, so muss das Accompagnement dem Sänger gleichsam das Wort aus dem Munde nehmen und nicht erst lange warten, bis er die letzte Sylbe ausgesprochen hat" (I S.159).

> 3. "Bey den Schlussfällen, die gemeiniglich eine Quinte herunter in den Schlusston treten, müssen die Töne kurz angegeben werden" (I S.160).

Zu diesen Regeln hören wir noch die Bemerkung aus dem zweiten Band S.186 § 20:

> "Die langen Noten, die öfters im Recitativ vorkommen, werden, in so ferne sich die Harmonie nicht ändert, mit der linken Hand allein ausgehalten; ändert sich aber die Harmonie, so muss diese auch mit der rechten Hand angeschlagen werden".

Was Löhlein Kellner gegenüber weiter ausführte, war der bekannte Unterschied zwischen dem Seccorezitativ (dieser Name wird bei Löhlein nicht genannt; Taktschlagen dabei ist "ungereimt", II S.132 § 12) und dem akkompagnierten Rezitativ (I S.157 § 1). Bei dem letzteren "wird der Tackt in so weit beobachtet, als melodische Figuren im Accompagnement vorkommen"; den Eintritt des akkompagnierten Rezitativs bezeichnen Worte wie "arioso", "a tempo" oder "andante" (II S.186 § 20). Löhlein gab auch hierfür ein Beispiel und zwar aus einer eigenen Passionskantate seiner Jenaer Zeit (s. S.102).

Wo keine "melodischen Figuren" die Rezitative des Sängers unterbrechen und lang ausgehaltene Töne nur von kurzen Zwischenrufen des Akkompagnements unterbrochen werden

> "muss man auf den Sänger Achtung geben, denn er bindet sich hier nicht so genau an den Tackt" (I S.164 Anm.).

Regel 2 des Seccorezitativs (s. oben) wiederholt Löhlein auch für das akkompagnierte Rezitativ (I S.167 Anm.).

Im zweiten Band gibt Löhlein dem Rezitativ mehr als 50 Seiten (S.131-168), doch ist davon knapp eine Seite auf erklärenden Text verwendet, den übrigen Raum nehmen drei Rezitative mit Arien ein, an denen der Schüler die unbezifferten Bässe begleiten lernen soll. Das erste Beispiel ist der Hasseschen Oper "Olympiade" entnommen (II S.132-149; Rez.: Dunque Licida, Arie: Più non si trovano, andante B-dur 4/4). Die Arie teilt Löhlein in einer Besetzung für zwei Violinen, Sopran und Bass mit, dabei kann die eine Violine durch den Klaviersopran ersetzt werden.

Das zweite Beispiel (II S.150-161) stammt aus Löhleins Oratorium "Die Pilgrimme auf Golgatha" (Text von Zachariae,Rez.: Du frommer Mann, Arie: Für so viel Leiden, andantino e-moll 3/4). Die Besetzung ist die gleiche wie beim vorigen Beispiel.

Das dritte Beispiel (II S. 162-184) übernahm Löhlein aus Piccinis Oper "Catone" (Rez.: Or senti, Arie: Per darvi alcun pegno, andantino sostenuto B-dur 2/4); die Besetzung von zwei Violinen, Viola, Continuo (in der Arie tritt eine Oboe dazu; Violine und Viola con sordini) und Sopran wird hier verteilt auf vier Systeme. Aus dem Text zu diesen umfänglichen Notenbeispielen sind nur einige Sätze hervorzuheben. Zunächst, dass das Rezitativ "Bey Musiken von Liebhabern besetzt", selten vorkomme (II S.186 § 20); wichtig ist weiterhin eine kurze Bemerkung über den Unterschied zwischen dem Kirchenstil und dem Kammerstil:

> "dass in jenem alles bescheidener und ernsthafter gesetzt und ausgeführt wird, weil er die Andacht zum Grunde hat: also auch das Recitativ, welches mit mehr Mässigung und Melodie gesungen wird, wie bey der Kammer- oder theatralischen Musik, welche insgemein nur das Vergnügen zum Grunde hat. Hier deklamiert der Sänger mehr beim Recitative als er singt und die Begleitung muss nicht schleppend, sondern präcis sein". - -

Das Kapitel 20 aus dem ersten Band der Löhleinschen Klavierschule "Vom Fantasieren oder vom Spielen aus dem Stegreife" wurde von den "Hamburger Unterhaltungen" als "durch seine Neuheit und inneren Werth sehr schätzbar" begrüsst. Diese Fähigkeit des Fantasierens, vielen Klavierspielern heute unbekannt, wurde 1825 von Czerny[145] wieder von neuem gefordert. Sie hielt sich als Möglichkeit zum Interludieren zwischen einzelnen Stücken noch vereinzelt bis in die Jetztzeit.

> "Ich bekenne aufrichtig" sagt Löhlein (§ 3), "dass mir beynahe bange wird, Regeln hiervon zu geben. Denn so wenig man durch die Vernunftlehre einem die Vernunft selber eintrichtern kann, ebensowenig kann man einem durch Regeln die Erfindungskunst in der Musik beybringen. Man kann also in gewissem Verstande Regeln von dieser Art, nicht ohne Grund, Fantasien nennen".

---

145) C.Czerny, Neubearbeitung der A.E.Müllerschen Klavierschule.

Löhlein kennt die gebundene Fantasie, sie ist an ein "richtiges Zeitmass" gebunden und schwieriger als die "freye oder ungebundene Fantasie" (§ 2); diese "beobachtet gar keine Regeln, in Ansehung des Taktes und des musikalischen Reims; eine gewisse harmonische Ordnung aber, ist dennoch dabey zu beachten" (I S.189 § 15). Für die zweite wird auf Bachs "Versuch" Teil II[146] verwiesen.

In der Anlage der Erläuterung der gebundenen Fantasie, denn nur diese wird gelehrt, folgt Löhlein unausgesprochen den Spuren Joh. Matthesons, der in seinem "Kern melodischer Wissenschaft" (Hamburg 1737) ähnliche Ziele hatte; gleich Mattheson kennt Löhlein auch den Ausdruck "Klangrede"[147]. Denn wie dem Dichter und Redner richtiges Verhältnis der Perioden und des Reims, dem Maler aber die Zeichnung weiterhilft, so sind dem Musiker Verhältnis "der musikalischen Perioden", der Rhythmus und die "Klangfüsse" ebenso wie die richtige Grundlage der Harmonie unentbehrlich (I S.180 § 5). Diese Ausdrücke der "Setzkunst" werden § 7 folgendermaßen erläutert:

> "Was ist denn aber ein Period in der Musik? Eben das, was es in der Redekunst und Poesie ist. Nämlich: eine Anzahl von Rhythmen, die durch ein musicalisches Punctum oder Schlussfall eingeschlossen sind, und einen gewissen Gedanken enthalten. Der Rhythmus (numerus sectionalis oder Absatz) ist eine Anzahl Töne oder Takte, so durch eine Art von Cadenz, gleich einem Colon, oder Comma, eingeschlossen ist. (!) Der Einschnitt, ist ein Theil vom numero oder Absatze, er ist also dasjenige, was in der Poesie die Cäsur ist. Der Numerus kann gerade und ungerade sein".

Löhlein nennt 7 numeri (d.h. Perioden von Takten in der Zahl von 1 - 7), von denen er die geraden den ungeraden vorzieht. Am ersten Menuett aus der Klavierschule (Klavierteil) werden diese Ausdrücke der "Klangrede" erklärt. (S.181).

Neben der eben gegebenen Definition des Rhythmus kennt Löhlein aber auch unsere Auffassung davon, wenn er sagt: "dass man sich beym Fantasieren nach dem Takte" nicht immer an den musikalischen Rhythmus binden müsse (I S.189 § 14):

> "Ein kühner Schwung thut öfters bessere Wirkung, als die gar zu trockene und steife Ordnung, davon man das Ängstliche nur gar zu bald fühlt. Bey langsamen affectuösen Melodien, wo viele Zierrathen können angebracht werden, ist ohnehin der Rhythmus nicht so zu merken, als wie bey freudigen Stücken: und die Fantasie kann sich auch mehr Freyheit nehmen, als eine niedergeschriebene Melodie".

Diese Worte beziehen sich auf ein Arioso, (C-dur 3/4) das Löhlein

---

146) C.Ph.E. Bach, Versuch. II. S.120.
147) J.Mattheson, Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg 1735.

als Beispiel für eine solche Fantasie dem Schüler auf S. 183 vorsetzt. Es ist eine Art dreiteiliger Sonatensatz in der uns schon häufig begegneten norddeutschen Form; unter den Bass wird zum besseren harmonischen Verständnis eine "Grundharmonie, oder das harmonische Skelet" gesetzt, wohl in Anlehnung an Sorges "Compendium"[148]. Ähnlich wie im zweiten Band an die Sonaten analysierende Bemerkungen geknüpft wurden, teilt der Verfasser hier das Stück in die einzelnen "Absätze", und wo dieser Begriff zu umfassend ist, in die Unterabteilungen der "numeri" ein. Zu merken wären dabei Worte wie "Grundabsatz, der dem Ohre die Tonart des Stückes einschärft" (entspricht bei uns der Exposition) und "Änderungsabsatz, der zur Ausweichung vorbereitet" (S.184 Anm.). Nachdem man sich "einen gewissen Ton zu Grunde genommen und sich ein melodisches Thema" festgesetzt hat, werden folgende Tonarten durchwandert: C-dur,G-dur (Doppelstrich bei der Sonate), G-dur, C-dur, a-moll (oder e-moll), C-dur, F-dur, C-dur.

Dieses Schema, das deutlich aus der Klaviersonatenform aus der Mitte des 18. Jahrhunderts herausgewachsen ist, soll sich der Anfänger in der Fantasie vor Augen halten, aber "das fleissige Spielen guter Sachen wird hier mehr thun, als ein ganzer Foliant voll weit hergeholter Regeln" (I S.189 § 13).

Ein Wort hören wir noch über die Orgelfantasien: Sie

> "sind mehr harmonisch als melodisch, und daher schon freyer wie jene (Klavierfantasien). Eine gewisse Ordnung aber, muss doch dabey beobachtet werden, sollen sie anders guten Effekt thun. Die Ausweichungen können ausschweifender seyn; hierzu schicken sich die Orgelpunkte, wo man nämlich über einen Grundton verschiedene Harmonien und Wendungen und Dissonanzen und Veränderung der musikalischen Geschlechter machen kann" (§ 15). - - -

Es scheint als hätte Löhlein über die Anleitung zum Fantasieren hinaus noch andere Lehrschriften geplant. Am Schluss des zweiten Bandes der Klavierschule sagte er nämlich:

> "Vielleicht überwinde ich noch das Mistrauen zu mir selbst, und zu meinen Fähigkeiten, und wage einen Versuch zur Anweisung zur musicalischen Composition auf einem anderen Wege, wie der bisher betretene, der sehr mühselig und beladen für den musicalischen Wanderer ist. Fux, der gründliche brave Lehrer, ist noch immer ein schätzbarer Autor classicus; hat aber noch vieles von den alten Tonarten, das jetzo ganz und gar ohne Nutzen ist. Andere haben auch viel Gutes. - Herr Scheibe ist willens gewesen die musikalische Welt mit einer vollständigen Abhandlung von der Komposition zu beehren; allein der Tod hat sein Vorhaben unterbrochen: und nach dem ersten Bande zu urtheilen, so hätte man viel Wasser und wenig Wein von ihm bekommen" (II S.185 § 16).

Mit dem ersten Band seiner Klavierschule (1765) hatte der 40jährige Löhlein seinen Stil gefunden, von diesem Werk gingen die

148) Daselbst S.7.

Anregungen für seine beiden anderen theoretischen Schriften aus. Hauptabsicht war die Erleichterung, damit begab er sich notwendigerweise in die Abhängigkeit der Theoretiker C.Ph.E. Bach, Marpurg und Sorge, zu denen er eine Vorstufe schaffen wollte.

C.Ph.E. Bach hatte der klavierspielenden Welt mit seinem "Versuch" einen gewaltigen Schatz von Erfahrung und Spekulation geschenkt; seine Nachfolger mussten nun daran gehen, dieses Erbe zu deuten und zu ordnen. Löhlein wählte hierbei den seiner Natur am nächsten liegenden Weg der volkstümlichen Interpretation, mit der immer die Gefahr der Vergröberung und des Missverständnisses verknüpft ist; Beyschlags[149] Urteil, dass Löhleins Klavierschule eine Popularisierung der C.Ph.E. Bachschen Gedanken bedeute, besteht daher zu Recht.

Das grösste Verdienst des Klavierpädagogen Löhlein ist neben der allgemeinen Auflockerung des übernommenen Stoffes seine Bemühung um die stufenweise Anordnung der Schwierigkeitsgrade in den Übungsstücken; ganz hat er dieses Problem nicht gelöst (s. oben S.137 u. 138), sodass doch noch manches für seine Nachfolger zu tun blieb. Seine Generalbasslehre war, obwohl er auch hierin wegen der Beseitigung des "hypothetischen Gewirres" gepriesen wurde[150] und obwohl sich der Generalbassteil bis zu A.E. Müllers zweiter Auflage (1819) in den Grundzügen hielt, für die Zukunft weniger bedeutend, da die Kunst des Akkompagnements in der "Harmonielehre" versandete. - - -

Das beste Beispiel für den weittragenden Erfolg der Klavierschule I ist deren holländische Übersetzung, die handschriftlich auf der Universitätsbibliothek zu Amsterdam liegt.

Der Titel der Handschrift lautet:

"Clavier Onderwys ofte korte en grondige Aanwyzinge ter Melodie en Harmonie / Dorgaans met Practicaale Voorbeeldern verrykt door Georg Simon Löhlein / Muziek at Clavier Meester". (ohne Jahreszahl).

Der Übersetzer, der seinen Namen verschweigt, hat in den Beispielen Löhleins Diskantschlüssel durch den Violinschlüssel ersetzt, "dewyl de G Sleutel alhier in allgemeen gebruyk voor het Clavier is". Der Schreiber, der die Vorrede Löhleins zur dritten Auflage mit übersetzt, zeigt eine sehr zierliche Handschrift bei den Buchstaben, bei den Notenbeispielen jedoch eine etwas ungeübte Hand; zahlreiche praktische Beispiele, für die schon Noten-

---

149) Beyschlag, Ornamentik S.164.
150) Hamb.Unterhaltungen. 1766. S.81.

linien gezogen waren, blieben unausgeführt, so auch sämtliche Handstücke des Klavierteils.

In Deutschland begann nach Löhleins bahnbrechender Tat eine lebhafte Produktion[151] von leicht verständlichen Klavierschulen einzusetzen, von denen aber keine die Bedeutung des Werkes Löhleins ganz erreichte.

Am nächsten kommt Löhlein noch G.Fr. Wolf mit seinem "kurzen aber deutlichen Unterricht im Klavierspielen" (Auflagen von 1783-89), der Löhlein auch im Vorwort nennt. Wolfs Büchlein im Duodezformat umfasst nur 38 Seiten. Der Verfasser treibt Löhleins kurze Ausdrucksweise bis zum Aphoristischen; die Einteilung in Kapitel und Paragraphen, auch verschiedene lateinische Ausdrücke behält er bei, fügt dann aber zu jedem Paragraphen noch klein gedruckte Anmerkungen. Manche Ausdrücke und Sätze Löhleins finden sich wörtlich wieder, auch bringt Wolf keine richtige Tonleitertabellen, sondern nur Erklärungen der Tonleitern; Löhleins Handstücke fehlen gänzlich. Ferner stellt Wolf das Fingersatzkapitel vor die Manierenlehre. 1789 tritt in einer dritten Auflage ein Generalbassteil in Löhleins Sinne hinzu mit Kapiteln vom Rezitativ, unbezifferten Bässen und von der Fantasie; am Schluss des Teiles wird geradezu auf Löhleins Kapitel von der Fantasie verwiesen. In "Wolfs Unterricht in der Singekunst" (1784) klingt gleichfalls ein paar Mal die Sprache unseres Löhlein an. Neben diesem seinem Epigonen findet sich Bezugnahme auf ihn im zweiten, 1767 erschienenen Teil von M.F.Wiedeburgs: "Sich selbst informierendem Klavierspieler". Dieser Schriftsteller zitiert Löhleins "sehr nützliches und brauchbares Buch" bei Apostrophierung des Quartenstreits[152]; auch in der Anleitung zur Fantasie[153] erwähnt Wiedeburg den Leipziger Kollegen.

Vielleicht hat auch der Osnabrücker H.Laag mit seinen "Anfangsgründen zum Klavierspielen und Generalbass" (1774) etwas von Löhleins Geist verspürt. Die Einteilung Laags, die die Manieren vor der Fingersetzung bringt, die Zuteilung des Sechsachteltaktes zum Tripeltakt, die Einteilung der Affekte und das Verbot gegen Grimassen erinnern an Löhlein. Auch hier wäre er dann für die Knappheit des Ausdrucks vorbildlich.

Die Stellung, die der hallische Universitäts-Musikdirektor D.G. Türk, ebenfalls ein Verfasser bedeutender Klavierschulwerke, zu seinem Kollegen Löhlein einnahm, ist nicht weniger bemerkens-

---

151) C.Auerbach a.a.O. S.34.
152) Wiedeburg a.a.O. S.123.
153) Wiedeburg, Anleitung zum Fantasieren, S.901, 3.Theil 1757.

wert als die der oben genannten Pädagogen. Ohne in Löhlein den Mittelpunkt aller klaviertheoretischen Bestrebungen des 18. Jahrhunderts sehen zu wollen,kann man auch Türk von der Beeinflussung durch Löhleinsche Gedanken nicht freisprechen. Löhleins Ausführungen trafen eben trotz mancher Schwächen den Sinn der Sache für die Zeit so glücklich und einmalig,dass sich selbst Pädagogen vom Range Türks diesem Eindruck nicht entziehen konnten. Verständlicherweise treten die Einflüsse aus Löhleins "Kurzer und gründlicher Anweisung" besonders in Türks "Kurzer Anweisung zum Klavierspielen" (1792) zutage, die als Auszug aus der grösseren Klavierschule gedacht war. Anklänge an Löhleinsche Gedanken und Sprache bei Türk zeigen, ausser der Anlehnung an die Löhleinsche Einteilung folgende Stellen:

Türk,Einleitung § 2 -- Löhlein Kap.1 § 1 (Erwähnung des Clavezimbels); Türk,Einleitung § 3 -- Löh. Kap.1 § 1 (Monochord Vater des Clavichords); Türk,Einleitung § 20 -- Löh. Kap.1 § 2 (Clavichord für den Anfänger,daneben Gebrauch des Flügels,um die Finger besser aufheben zu lernen); Türk,Einleitung § 41 -- Löh. Kap.8 (Sitz vor dem Klavier und Haltung der Finger); Türk,Einleitung §§ 44 ff. -- Löh.Kap.10 (Stimmung und Reparatur des Instruments); Türk Kap.1 -- Löh. Kap.1 (Die Tasten dürfen nicht mit Buchstaben bezeichnet werden); Türk Kap.1 -- Löh. Kap.2 (Maxima und Longa werden nur in Chorälen und in Fugen gebraucht).

Für die empfangenen Anregungen zeigte sich Türk aber nicht sehr dankbar. S.50 des eben angeführten Werkes sagte er von Löhleins Klavierschule, dass sie "der vielen Auflagen ungeachtet, gewiss nicht zu den besseren Anweisungen" gehöre. Auch in seiner "Anweisung zum Generalbasspiel" in Kap.12 "Von der Begleitung unbezifferter Bässe" zog Türk gegen die Gedanken Löhleins zu Felde und sagte, er wolle sein Kap.12 nur deswegen einfügen, weil man sonst im Vergleich mit Löhleins Kap.19 (I) und dem 2.Band (Teil 1) denken könne,Türks Generalbasschule sei mangelhaft[154]. In der Anmerkung zu derselben Seite findet Türk dann noch mehr bittere Worte über Löhlein:

> "Sollte auch Löhleins Klavierschule noch fernerhin ihr Publikum finden, so bleibt sie dennoch ein,in aller Absicht elendes Lehrbuch. Dies kann und muss man billig allen Lernenden zur Warnung laut sagen. Einige Beweise, denen ich ungleich mehrere beyfügen könnte, werden mein dies Mal hart scheinendes Urteil bey jedem Unbefangenen hinlänglich rechtfertigen".

Türk zählt nun alle Verstösse Löhleins gegen seine eigenen Regeln von der Septime auf (s. S.158) und geht auf weitere Verfehlungen

---

154) Türk S.312.

Löhleins gegen den reinen Satz, Quinten und Oktavparallelen, (s. S.158) ein, um folgendermassen zu schliessen:

> "Man kann hiervon ungefähr auf die Behandlung der übrigen und selten vorkommenden Akkorde (besonders in den vorhergehenden Auflagen) schliessen". --

Besser ist Türk auf J.G. Witthauer zu sprechen, der Löhleins Klavierschule "in verschiedener Hinsicht wirklich verbessert" habe; von Witthauer erwähnt Türk auch empfehlend[155] vier Sammlungen "vermischter Klavier- und Singestücke".

Gegen diese abfällige Kritik Türks muss das Urteil H.P.Bosslers im "Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht beim Klavier.. Speyer 1782" (in Dialogform) freundlich genannt werden. Bossler zitiert S.58 seines Buches wörtlich Löhleins Gedanken über den Takt und setzt dann hinzu:

> "Ich nehme keinen Anstand Hrn. Löhleins Methode mit seinen eigenen Worten hieher zu setzen; denn bis izt ist mir keine bekannt, die mir fasslicher und besser geschienen hätte".

1 b.) Löhleins Klavierschule in den Händen seines Schülers J.G. Witthauer

Zehn Jahre,nachdem G.S.Löhlein die Augen in Danzig geschlossen hatte, herrschte immer noch Nachfrage nach seiner volkstümlichen Klavierschule. So entschloss sich denn die Verlagsbuchhandlung in Züllichau,nochmals eine neue Auflage in die Welt gehen zu lassen. Die Wahl eines musikalischen Beraters in dieser Angelegenheit fiel auf Löhleins Freund und Schüler, seinen Landsmann Johann Georg Witthauer, auf den die musikalische Welt durch die unten noch zu nennenden Arbeiten seit geraumer Zeit aufmerksam geworden war. Geboren am 21.8.1751 in Neustadt bei Coburg,kam er nach vorbereitendem Unterricht beim Kantor Immler im Dorfe Unterlauter bei Coburg[156] als Neunjähriger nach Erfurt zu Jakob Adlung in die Lehre[157]; dann (die Jahre sind unbestimmt) hielt er sich in Leipzig auf, wo er wohl den Unterricht bei Löhlein genossen hat. Weitere Studien trieb Witthauer bei Chr.Fr. Bosch, einem Kammer-

---

155) Türk S.313.
156) E.Herold, Persönliches über die Familie Löhlein. Siehe oben S.8, Anm.6.
157) Gerber, Historisch-biographisches Lexikon. Leipzig 1813.

musiker Friedrichs des Grossen[158], und schliesslich bei Carl Phil.Em. Bach in Hamburg. Vor der Hamburger Zeit unterrichtete Witthauer in Mitau die Schwester der Herzogin von Kurland, Elisabeth von der Recke[159]. Der Herzogin selbst sind 6 Klaviersonaten aus dem Jahre 1783 gewidmet, deren Druck Breitkopf übernehmen wollte. Briefe an Breitkopf (im Breitkopf u. Härtelschen Hausarchiv) aus dieser Zeit lassen auf ein etwas cholerisches Temperament Witthauers schliessen. Im Jahre 1792 ging Witthauer nach Berlin[160], von hier aus wurde er 1797 als Werkmeister und Organist an die Jacobikirche in Lübeck berufen[161]. Bei seinem Tode (11.3.1802) hinterliess er eine Witwe und 7 unmündige Kinder.

Ausser den 6 Sonaten von 1783 veröffentlichte Witthauer in Hamburg 1786 noch ein weiteres halbes Dutzend Klaviersonaten (die Eitner nicht nennt); im letztgenannten Jahr noch eine "Sammlung von Klavier- und Singestücken".In Berlin (1792 und 1793) erschienen abermals 12 Klaviersonaten in 2 Lieferungen[162]. Über Witthauers kompositorische Arbeiten herrschte in der Musikwelt nur eine Stimme des Lobes. Die "Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek"[163] nannte Witthauer unter "die kleine Anzahl der vorzüglichsten Klavierkomponisten der Zeit gehörig". Reichardts Kunstmagazin[164] lobte an Witthauer "ein schönes Ordnungsgefühl", das ihn nie die wahre Einheit verfehlen lasse, ferner seinen achtenswerten Fleiss,mit dem er seinen Stücken Korrektheit gebe. Cramers Magazin[165] pries ihn als geschickten Klavierspieler; sein Satz sei richtig, angenehm, oft neu und kühn.

> "Der ernsthafte Geschmack, welcher dem Verfasser eigen ist, macht ihm desto mehr Ehre, je mehr itzt das bunte Gemisch von grellen Farben aller Arten in der Instrumentalmusic gelobpriesen, und weil einige Männer von grossem Genie, sich dazu hinreissen liessen, auch bey andern für Genie gehalten wird".

Witthauer verleugnete bei seiner kritischen Durchsicht der Löhleinschen Klavierschule seine Ordnungsliebe nicht. Unter Beibehaltung des äusseren Formats des Schulwerkes (Querquart) macht

---

158) Nicht nachweisbar.
159) Herold a.a.O.
160) W.Stahl in Lübecker Jahrbuch 1924. S.74.
161) Ebenda. Als Werkmeister hatte er die gesamte Buchführung und die Überwachung sämtlicher Bauten in der Kirche unter sich. Auch D. Buxtehude war seinerzeit Werkmeister an St.Marien gewesen. (Mitteilung des Vorstands der St.Jacobi-Kirchengemeinde.)
162) Ebenda. Eitner bezeichnet im Quellenlexikon Bd. X die "Klavier- und Singestücke" als 1785 erschienen.
163) Allg.D.Bibl. 1794. Bd.13 II. S.318.
164) Kunstmagazin. Bd.2. 1791.
165) Cramers Magazin 1783. S.930.

er aus der Idylle Löhleins ein richtiges dauerhaftes Unterrichtsbuch. Die intime Darstellung Löhleins wird auf eine korrekte Berichterstattung herabgestimmt, und damit fallen gelehrte lateinische Ausdrücke, Vergleiche mit dem aussermusikalischen Leben und die anderen Exkurse fort. Löhleins handwerksmässige Einstellung respektiert Witthauer durch ziemlich genaue Beibehaltung des Kapitels von der Stimmung und Erhaltung des Instruments (S.82-83). Der Titel der Witthauerschen Bearbeitung (die verlockende Vignette ist weggefallen) hat folgenden Wortlaut:
"Georg Simon Löhleins / Clavier-Schule,/ oder / kurze Anweisung / zum Clavierspielen und dem Generalbasse, / mit practischen Beyspielen. / Fünfte Auflage, umgearbeitet und vermehrt / von / Johann Georg Witthauer. / Leipzig und Züllichau / bey Nathanael Sigismund Frommanns Erben. / 1791. /

Die Zweiteilung in Klavierschule und Generalbasschule ist also die alte; auch das Verhältnis der beiden Teile zueinander hat sich nicht wesentlich verschoben. Bei Löhlein stand der Klavierteil mit 72 Seiten dem Generalbassteil von 106 Seiten gegenüber, bei Witthauer umfasst der Klavierteil 82 Seiten und der Teil vom Generalbass 117 Seiten. Der Preis des Buches war jetzt 1 Taler, 4 Groschen[166].

Im Vorbericht, bis jetzt die einzige Quelle, die uns von Witthauers Schülerschaft bei Löhlein Nachricht gibt, erfährt der Leser, dass der Verlag Witthauer beauftragt hatte,

> "genanntes Lehrbuch von den Fehlern zu säubern, die man demselben nicht ohne Grund zum Vorwurf gemacht hatte, und ihm die Brauchbarkeit zu geben, die von Sachverständigen bisher darin vermisst worden war".

Aus dem Vorwort zur dritten Auflage der Klavierschule, (1779) die ja besonders im Generalbassteil schon von Löhlein verändert worden war, schien für Witthauer hervorzugehen, dass sein alter Lehrer die Klavierschule von Grund auf neu gestalten wollte. 1774 war die Violinschule Löhleins mit einem gegen die Klavierschule (1765) sehr vervollständigten elementar-theoretischen Teil erschienen. Wahrscheinlich wollte Löhlein die Musiklehre der Violinschule in einer völligen Neubearbeitung der Klavierschule zu Grunde legen. Jedenfalls hat Witthauer die Violinschule seines Lehrers zur Neubearbeitung der Klavierschule 1791 benutzt, und zwar zeigen das folgende Stellen:
1.) Die drei Bedeutungen des Fermatenzeichens (S.19).
2.) a) kurze Vorschläge (S.23), b) umgekehrter Doppelschlag bei

---

166) Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Berlin 1793. S.117 u. 119.

den Manieren.

3.) Abraten vor dem Auswendigspielen, erreicht nur durch zu häufiges Spielen eines Stückes (S.48).

4.) Im Generalbassteil: die diatonische Tonleiter ist die Grundlage für die Leitern in Moll und Dur (S.116).

Die Verbesserungen der Violinschule sind jedoch nicht alles, womit Witthauer die Elementartheorie der neubearbeiteten Klavierschule ausgestaltet. In jedem Kapitel der beiden Teile verspüren wir seine verbessernde Hand, die Umgruppierung mancher Kapitel ist damit unvermeidlich.

Gleich zum Anfang wird fühlbar, dass 35 Jahre seit Löhleins erster Auflage und dieser Neubearbeitung verflossen sind. Das "Clavier" ist jetzt Sammelname für Flügel, Forte-Piano und Clavichord, nicht mehr Bezeichnung für das Clavichord allein (S.1 § 1). Das Instrument für fortgeschrittenen Unterricht ist nicht mehr der Flügel (Cembalo), der "seit einigen Jahren von den fast allgemein gewordenen Forte-Pianos" verdrängt wurde (S.2). Auch im Gebrauch der Schlüssel des oberen Systems war man mehr und mehr zum Violinschlüssel übergegangen, doch soll der Schüler Violinschlüssel und Diskantschlüssel nebeneinander üben, um in beiden fest zu sein (S.5 § 1).

Der Ausdruck "Genie" ist durch das noch nicht näher umschriebene Wort "Fähigkeit" ersetzt, diese Anlage muss man mit "Lust und viel Fleiss" verbinden (S.2 § 4). Eine ständige Kontrolle des Schülers, der nicht zuviel allein spielen soll, hält Witthauer für eine unbedingte Pflicht des Lehrers (S. 2 § 1). Taktbegabung darf keinesfalls fehlen; wenn diese nicht vorhanden ist, soll der Anfänger lieber "auf Erlernung der Musik überhaupt Verzicht tun". In diesen Erörterungen über den Takt behebt Witthauer auch Löhleins bedenkliche Zuordnung des Sechsachteltaktes zum ungeraden Takt, in dem er, auf Marpurg[167] zurückgreifend, ungerade einfache und zusammengesetzte Takte unterscheidet.

Von den wichtigeren Verbesserungen Witthauers in der Elementartheorie der Klavierschule seien ausserdem hervorgehoben:

1.) Hinzufügung der Sextolen zu den Triolen (S.16 § 5).

2.) Genauere Diskussion der Artikulationszeichen. Die Note, bei der ein neuer Bogen beginnt, muss mit etwas stärkerem Druck versehen werden (S.18 § 2). Die Dauer des "Abstossungszeichens" lässt sich nicht genau bestimmen, Witthauer gibt die Hälfte der normalen Notendauer als ungefähres Mass an. Der Spieler soll das Stakkato nach Bewegung, Charakter und

---

167) Marpurg, Anleitung, S.18.

Stärkegrad des Stückes einrichten (§ 3).

In der Manierenlehre geht Witthauer über Löhleins Klavierschule und Violinschule hinaus, er richtet sich nach dem "Versuch" seines Hamburger Lehrers C.Ph.E. Bach. Die Vorschläge behandelt er in einem besonderen Kapitel (7, S.22) und teilt sie in veränderlich lange und unveränderlich kurze Vorschläge ein (§ 2). Die unveränderlich kurzen Vorschläge bekommen im schnellen Tempo 1/64 der Dauer der Hauptnote, im langsamen Tempo 1/32 von dieser. Immer kurz sind die Vorschläge nach Witthauer:

1.) Zu Anfang eines Stückes. (Beispiel 2 Anfang der D-dur-Sonate von Haydn[168] nach C-dur transponiert.)
2.) Vor springenden Noten.
3.) Wenn der Vorschlag einen Sprung gegen die Hauptnote macht.
4.) Wenn eine Note öfters wiederholt wird.
5. - 8.) Vor zweigliedrigen bis sechsgliedrigen Figuren.
9.) Vor allen Triolen.
10.) Vor punktierten Noten.

Witthauer beklagt sich, dass in der unterschiedlichen Schreibung von langen und kurzen Vorschlägen eine so grosse Inkonsequenz herrsche; er rät, die veränderlich langen Vorschläge genau nach ihrer Dauer auszuschreiben und die unveränderlich kurzen durch eine 36tel Note darzustellen.

Auch das Kapitel über die Manieren selbst (8 S.27), deren Grundform, wie Löhlein sie in der Klavierschule gab, Witthauer beibehält, ist vervollständigt worden. Der "simple oder gewöhnliche Triller" hat, wie bei C.Ph.E.Bach, keinen Nachschlag, dieser muss besonders hinzugesetzt werden; ausserdem kennt Witthauer noch den Triller über mehrere Takte (S.28). Den Pralltriller nannte Löhlein "Abzug", Witthauer sagt dazu: "Die Benennung Abzug geht nur auf den Vortrag der Note, die abgestossen werden soll, nicht auf die Manier", womit er seinen Lehrer Löhlein im Sinne C.Ph.E. Bachs korrigiert; übrigens hatte auch Türk an dem "Abzug" Löhleins Anstoss genommen[169].

Im Kapitel 9 (S.33) "von der Fingersetzung oder Applikatur", beginnt Witthauer sich von der Autorität Löhleins zu lösen; er vergrössert den klaviertheoretischen Teil und macht ihn selbständiger; damit wird der Generalbassteil der zweiteiligen Klavierschule, der bei Löhlein vom Klavierteil vorbereitet wurde (mehrstimmige Stücke gleich zum Anfang) zum Anhang. Von Marpurg[170] stammt die Weisung, "die Finger so viel als möglich los,

168) Haydns Klaviersonaten. Ausgabe von K.Päsler bei Breitkopf. Nr.37.Bd.1.S.136. D-dur 1.Satz Allegro con brio 4/4.
169) Türk, Klavierschule, Leipzig u. Halle 1802. S.305.
170) Marpurg, Anleitung S.5 § 8.

und nicht mit angespannten Nerven" zu halten; ebenfalls neu gegen Löhlein ist das Gebot, beim Übersetzen nur die grösseren Finger über die kleineren zu setzen. Die Grundelemente der Technik sind Tonleiter und Akkord, daher ist Witthauer zur Tabelle befingerter Tonleitern in Dur und Moll übergegangen (S.35-38) und gibt eine Aufstellung der Akkorde (S.39-41). Die Tonleitern sind die einzige Übung, die der Schüler anfangs allein vornehmen darf. Im Anschluss an die Akkorde, die auch in Arpeggien gezeigt werden (S.42), empfiehlt Witthauer Choräle für den Anfangsunterricht, sie fördern die gute Haltung der Finger und die Kenntnis der Akkorde für Auge und Ohr. Gegen früher, wo die Handstücke die Generalbasslehre stützen sollten, heisst es jetzt, dass "die Kenntniss der Harmonie und des Generalbasses und nicht allein zum guten Clavierspiel, sondern auch zur Erlernung desselben ebenso nöthig als nützlich ist".

Löhlein hatte den Schüler in der Applikatur am Stück selbst unterrichtet. Witthauer geht dazu über, Fingersatzregeln aufzustellen, zu denen er kleine Passagen erfindet. Die Regeln über die Applikatur gelten jetzt dem mehrmaligen Gebrauch eines Fingers, Abwechseln der Finger auf einem Ton, Auslassen eines Fingers, Übersetzen und der chromatischen Tonleiter, die in der Zahl der Löhleinschen Auflage hier das erste Mal auftritt (S.46). Im Kapitel 10 "von dem Spielen" (S.46) bereichert Witthauer die Gedanken seines Lehrers Löhlein über Sitz des Spielers und Haltung der Hände durch eine Theorie des Anfängerstückes (S.47), die er aus der Vorrede zu seiner "Sammlung vermischter Klavier- und Singestücke" übernimmt. Er habe darauf gesehen, sagt er dort,

> "beym ersten Anfang alle Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen ..... und dass also Stücke dieser Art kurz und so leicht als immer möglich seyn, dass sie muntre, der herrschenden Empfindung des jugendlichen Alters angemessen und selbst einem ungeübten Ohre verständliche Melodien enthalten müssen ... Ferner müssen diese Stücke von verschiedenem Charakter seyn, eine Mannigfaltigkeit von Spielarten enthalten, zum Theil auch aus Tänzen von allerhand Gattungen bestehen".

Witthauer verfolgt hier den Plan Löhleins, eine Anfängerschule zu schreiben, noch weiter, geht jedoch insoweit über seinen Lehrer hinaus, als er dem Anfänger alle Schwierigkeiten aus dem Wege räumt; freilich beschwört er mit dieser technischen und geistigen Erleichterung der Anfangsstücke die Gefahr der künstlerischen Verflachung herauf.

Hiernach gibt er noch eine Anzahl praktischer Regeln, die von scharfer Beobachtungsgabe und grosser Unterrichtserfahrung des Löhleinschülers zeugen (S.48 § 4-13). Wir erwähnen davon nur die

immer wiederkehrende Forderung nach taktlicher Genauigkeit (Vorübersicht !), das Verbot des Auswendigspielens und den empfehlenden Hinweis auf "Doppelsonaten" (d.h. vierhändig angeordnete Sonaten). Bemerkenswert ist auch die Ansicht, dass der Lehrer dem Schüler nur dann öfters vorspielen solle, wenn er genau wisse, dass er den Schüler nicht dazu verleite, nur nach dem Gehör zu spielen.

Der "gute Vortrag", jetzt vor den Handstücken gelehrt (S.49 § 14), ist nicht gleich vom Anfänger zu verlangen, der sich zuerst um die richtige Ausführung kümmern soll. Von der Affektenlehre ist Witthauer abgekommen; er ersetzt Löhleins Affekte Freude - Gelassenheit - Traurigkeit durch die messbaren, durch viele Kunstwörter unterschiedenen Geschwindigkeitsangaben "Schnell" und "Langsam".

Die 18 Handstücke, die Witthauer den Übungsstücken Löhleins voranstellt, enthalten leichteste Aufgaben für den Spieler; gegen sie wirken die übernommenen Löhleinschen Handstücke wie Studien für Fortgeschrittene. Ein weiterer Unterschied zwischen Löhleins und Witthauers Handstücken besteht darin, dass bei Witthauer das Schwergewicht auf der pädagogischen Eignung der Stücke liegt; er schreibt kleine Etüden, in denen ein technisch ergiebiges Motiv bis zum Äussersten durch Sequenzieren, Imitieren und Umkehren ausgebeutet wird. Löhleins Handstücke glichen mehr aus Suiten entnommenen Galanteriestücken; sie sollten den Schüler vor allem zum Musiker, in zweiter Linie erst zum Techniker erziehen.

Obwohl Witthauer selbst die Kenntnis der Harmonie und des Generalbasses als der Erlernung des Klavierspielens untergeordnet ansah, hatte er den zweiten, den Generalbass behandelnden Teil der Klavierschule mit mindestens ebensoviel Sorgfalt ausgebaut wie den ersten Teil. Die Kapitel vom Fantasieren und den unbezifferten Bässen fallen jetzt weg; die Kritik[171] äusserte ihre Befriedigung darüber:

> "Auch zeugt es von der Einsicht und guten Urteilskraft des neuen Herausgebers, dass er die zwei letzten (?) Kapitel der vorigen Auflage weggelassen hat. Das erste (unbezifferte Bässe) war ohngefähr so viel, als wenn auf der Reitbahn die Sprünge und Balancierkünste der englischen Bereuter gelehrt werden sollten, und das letzte (von der Fantasie) nicht viel weniger als ein Rezept zum Genie".

Die Nachträge zur Musiklehre in Löhleins Generalbassteil sind bei Witthauer wie früher angeordnet, aber jetzt mit vielen gründlichen und einleuchtenden Zusätzen versehen. Löhleins Lehre von

---

171) Studien für Tonkünstler. Siehe oben Anm.166.

der Harmonie, in deren letztem Stadium wir die Einflüsse Rameaus, Sorges und Marpurgs wirksam sahen, ist nunmehr der Autorität eines weiteren Theoretikers verpflichtet: J.Ph. Kirnberger (1721-1783) und seinen "Grundsätzen zum Generalbasse als erste Linien der Komposition".(Auflagen[172] von 1781 ab.) Dieses Buch Kirnbergers, wie C.Ph.E. Bachs "Versuch" und Marpurgs "Handbuch" nennt Witthauer als Quellen zum Weiterstudium (S.173), auch auf J.G. Sulzers (1720-1779) "Allgemeine Theorie der schönen Künste" (1771-1774) wird verwiesen (S.88 enharmonisches Intervall). Der Ratschläge Kirnbergers bedient sich Witthauer hauptsächlich bei der Besprechung der Septime: Witthauer Kap. 13 S.124 - Kirnberger 8.Vorlesung S.51 (vierstimmige Begleitung einer Folge von 7); Witthauer dieselbe Seite - Kirnb. 6. Vorlesung S.50 (vierstimmige Begleitung eines Septakkordes mit $\frac{8}{7}$ oder $\frac{3}{7}$ zur Vermeidung von Satzfehlern); Witth. Kap. 13 S.125 - Kirnb. 3. Vorlesung S.48 (Begleitung einer Folge von 8 7).

Bei Behandlung des Septimenakkords "auf dem Semitonium der harten Tonart", der ebenso angewandt wird wie der verminderte Septakkord (S.142 § 3) sagt Witthauer: "In beyden Fällen ist nach Kirnberger die Septime nicht wesentlich, sondern eigentlich die None des wahren Grundtons".

Für die Abfassung des Kap. 18 "von den zufälligen Dissonanzen" (S.146), in dem Witthauer Löhleins Kap. 16 und 17 "von der None und "den übrigen Ziffern, so im Akkompagnement vorkommen" sowie die durch zahlreiche eigene Beispiele vermehrten Vorhalte Löhleins zusammenfasst,ist gleichfalls Kirnberger mit seinen "Grundsätzen" (3. Abschn. S.65) Vorbild gewesen. Sorges Triaden (jetzt verdeutscht) übernimmt Witthauer bis auf Trias manca in seinem Kap. 6 "vom harmonischen Dreyklange" (S.90). Rameau - Marpurgs zwei Grundakkorden (Hauptakkord und Septimenakkord) wird jetzt ein besonderes Kapitel eingeräumt: "von dem eigentlichen- oder Hauptaccord" (Kap.10 S.104). Löhlein hatte diese beiden Akkorde in der dritten Auflage im Kapitel von der Septime, wie wir sahen, gleichsam eingeschmuggelt. Mit der Einsetzung dieser beiden Akkorde zu "eigentlichen" Grundakkorden durch Witthauer verblasst die Wichtigkeit der Sorgeschen Triadenlehre.

Zwischen diesen beiden Kapiteln sammelt Witthauer in Kap.9 "Vom Accompagnement insbesondere" S.96 alles,was bei Löhlein über das Akkompagnement in den einzelnen Kapiteln stand, und gibt hier auch manche klärende Ergänzung. Die wichtigsten Ausführungen hatte er schon in Kap.2 (S.83-84) vorausgenommen. Es ist bemer-

---

172) Benutzt wurde ein Exemplar o.J. der U.B. Halle.

kenswert, dass Witthauer das vierstimmige Akkompagnement ausser bei starken und vollstimmigen Musiken noch für "gearbeitete" Stücke und Rezitative haben will. Dreistimmig und zweistimmig begleitet man bei Soli, Trios, Arien und Stücken, die "feinen Vortrag" erfordern; das dreistimmige Akkompagnement wird dann später in Kap. 19 und 20 noch einer besonderen Betrachtung unterzogen (S.173 f.). Hier lehrt Witthauer folgendermassen:

> "Bey der dreystimmigen Begleitung kommt es hauptsächlich darauf an, dass man, so viel als möglich ist, allezeit die schönern wohlklingendsten Intervalle nimmt, und die entbehrlichen weglässt.... Diese sind beym Dreyklange die Octave, oder Quinte. Beym Sextenaccord und Sextquartenaccord die Octave. Beym Septimenaccord die Quinte, oder die Octave, beym Sextquintenaccord die Terz, oder die Sexte. Beym Quartterzenaccord, die Quarte oder die Sexte. Beym Secundenaccord die Secunde oder die Sexte".

Drei Beispiele für 2 Violinen und ausgesetztes dreistimmiges Akkompagnement veranschaulichen Witthauers (der sich sonst im allgemeinen der alten Löhleinschen Generalbassbeispiele bedient) Erklärungen: Moderato G-dur 3/8, Poco andante c-moll 3/4. Allegro Es-dur 2/4, und Vivace C-dur 2/4 in der Form kleiner Sonatensätze norddeutscher Richtung.

Den Generalbassteil der neugestalteten Klavierschule beschliesst das Kapitel 20 "Von der Begleitung des Recitativs" (S.182), zu dessen uns bekanntem Text Witthauer jetzt ein von einer Arie gefolgtes Rezitativ aus K.H. Grauns (1701-1759) Oratorium "Der Tod Jesu" übernimmt (Rez.: Ach, mein Immanuel, S.184; Arie: Allegretto G-dur 3/4, ein Gebeth um neue Stärke S.190). ---

Es ist durchaus noch Löhleins Klavierschule, die uns in Witthauers Neubearbeitung entgegentritt. Witthauer erkannte wohl in seinem Lehrer Löhlein den starken Anreger, und wenn er auch nicht gerade die alte Form mit neuem Geiste füllte, so besserte er doch Risse, die dem Werke Löhleins hätten gefährlich werden können, mit Geschick aus; 13 Jahre mussten vergehen, bis A.E. Müller zu einer weiteren Neubearbeitung schritt, die dann dem Löhleinschen Lehrbuch nur noch den Namen seines einstigen Verfassers liess.

Als Kind seiner Zeit, die dem reinen Klaviervirtuosentum zum Siege verhalf, vergrösserte Witthauer den Teil, der die Lehre vom Klavierspiel enthielt, dabei aber immer Löhleins Gedanken vom Anfängerlehrbuch im Auge behaltend und pädagogisch vertiefend.

Mit seiner Genauigkeit, die besonders der Elementartheorie zugute kam, schuf er 1791 ein korrektes Lernbuch. Dieselbe nüchterne Objektivität verbannte indessen die freundlichen Geister Löhleins, der mit seinem Schulwerk kraft seiner Persönlichkeit nicht nur eine pädagogische, sondern auch eine künstlerische Tat vollbracht hatte.

2 a.) Löhleins Violinschule.

Begann die Entwicklung des Klaviers als Instrument im Anfang des 18.Jahrhunderts eine neue und ganz andersartige Richtung zu nehmen, so war die höchste Stufe der Vollendung im Violinbau um diese Zeit bereits erklommen. Eine von da ab erfolgende Wandlung der Technik des Violinspiels ist nicht nur aus dem Instrument heraus zu erklären, sondern auch aus dem Stilwandel und der damit verbundenen Änderung der musikalischen Formen, die ihrerseits wieder einen Wechsel in der Besetzung von Musikstücken zur Folge haben. Die Renaissance hatte in ihren Werken für eine grössere Anzahl Spieler die chorische ad-libitum-Besetzung bevorzugt, die Barockzeit betonte die virtuose Individualisierung des Instrumentalspiels (Moser). Hierbei fiel der Violine eine wichtige Rolle in der Ausführung der Monodik zu. Im Laufe der Zeit steigerte sich ihre Unentbehrlichkeit dann immer mehr, im Orchester der Mannheimer trat sie als wichtigster Faktor in den Vordergrund. Riemann hat darauf hingewiesen, wie sehr die Musik eines Joh. Stamitz gerade aus dem Violinklange heraus geboren ist (Handbuch d.Musikgesch. II, 3 S.145).

Das Zusammenspiel von Klavier und Violine wurde eine der gebräuchlichsten Kammermusikformen, die ihre Höchstentwicklung in den Duos der Klassiker fand.

Hatte C.Ph.E. Bach für die Klaviermusik des 18.Jahrhunderts das wichtigste Unterrichtswerk geschrieben, so schuf die grundlegende Violinschule für diese Zeit Leopold Mozart (1719-1787), angeregt durch die Werke von Bach und Quantz. "Versuch einer gründlichen Violinschule"[173] nannte Mozart 1752 sein Unterrichtswerk, das die Ergebnisse einer langjährigen Lehrpraxis enthält. Vorgänger kannte und benutzte er nicht[174]. Im Vorwort betonte der Salzburger Kammermusikus, dass sein Werk nicht vollständig sei, er wolle nur den Grund zur guten Spielart überhaupt legen. Demgemäss beginnt er im ersten "Hauptstück"[175] mit den Elementarregeln der Musik und zeigt im dritten "Hauptstück", wie der Schüler Bogen und Violine halten, und was er sonst noch beachten muss, ehe er zu spielen anfängt.

So war eigentlich Löhleins Spezialgebiet, der Unterricht des Anfängers, schon bebaut, als er in den 70er Jahren daran ging,

---

173) Mozart. Siehe oben S.106, Anm.4.
174) K.Gerhartz, Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart. Diss.in Maschinenschrift. Bonn 1924, S.81.
175) Mozart S.20.

eine Violinanweisung in der Art seiner erfolgreichen Klavierschule zu schreiben. Die Lage war jedoch anders als 1765. Damals galt es, dem System C.Ph.E.Bachs, das vielen zu "schwer und weitläuftig" erschien, durch vorbereitenden Unterricht neue Anhänger zuzuführen, zumal Bach, wie seinerzeit Couperin, die Elementartheorie nicht berücksichtigt hatte. Im Falle der Mozartschen Violinschule war aber diese propädeutische Arbeit bereits getan und Löhlein geriet jetzt in ein noch stärkeres Abhängigkeitsverhältnis zu Mozart als vor 9 Jahren zu den Berliner Theoretikern. -- Die neue Arbeit veröffentlichte Löhlein 1774, wohl ermutigt durch die "Hamburger Unterhaltungen" und "einige Freunde", die ihm die Publikation einer Violinschule als Schwesterwerk zur Klavierschule nahegelegt hatten (Vorbericht). Das Äussere glich der Klavierschule. Der Titel lautet: "Anweisung/ zum/ Violinspielen/ mit praktischen Beyspielen und zur Übung/ mit vier und zwanzig kleinen Duetten erläutert/ von George Simon Löhlein/ Leipzig und Züllichau/ auf Kosten der Waisenhaus und Frommanischen Buchhandlung 1774". Die Widmung war an den Reichsgrafen von Schönburg gerichtet.

Das neue Buch Löhleins wurde um einige Grade kühler aufgenommen als vor 9 Jahren die Klavierschule. Die Leipziger "Neuen Zeitungen von gelehrten Sachen"[176] schrieben:

> "Wir haben zwar schon eine Violinschule von dem Hochfürstlich Salzburgischen Concertmeister Herrn Mozart, deren Werth längst von verschiedenen ansehnlichen Kunstrichtern erkannt worden ist (Marpurg und Hiller). Hr.Löhlei(n) meynet aber, dass doch noch manche Lücken darinne wären gelassen worden".

Allem Anschein nach hatte sich Löhlein in den Jahren von 1765 bis 1774 nicht nur "in artibus", sondern auch "in litteris" weitergebildet. Seine Sprache ist entwickelter, die Darstellung vollständiger, und er kann jetzt nicht nur mit lateinischen, (Vorbericht,S.31, 51, 103, 104, 106, 113), sondern auch mit griechischen Zitaten (S.52 u.127) des klassischen Altertums aufwarten. Besonders treffend ist das Zitat bei der lustigen Bemerkung über die kadenzliebenden Virtuosen (S.31):

> "Omnibus hoc vitium est cantoribus, inter amicos,
> ut nunquam animum inducant cantare rogati
> Iniussi nunquam desistant"
> (Hor.Serm.l.I.Sat.3)

Auch Gellertsche Fabeln und Worte werden zur Bekräftigung herangezogen (Vorbericht u. Einleitung S.4). Fast ist es der Geistreicheleien jetzt etwas viel; den gezwungen-witzigen Ton empfand der

---

176) 1774. S.326.

Kritiker besonders bei der Vorrede:

> "Es herrscht durch und durch viel Muthwillen darinnen, und man sieht sehr klar, dass sich der Verfasser ordentlich bemüht hat, Ausfälle zu thun. Vielleicht sind die Leute, die sie treffen sollen,so billig und gut denkend,dass sie ihm deswegen verzeyhen, und thun als hätten sie diese Vorrede nie gelesen; aber wie kann sich der Verfasser selbst verzeyhen, so etwas geschrieben zu haben?"

Diese Massregelung zielt auf den Vorbericht,der in der Form eines witzigen Dialogs zwischen Löhlein und einem Freund an allerlei Zeitgenossen, vornehmlich an Rezensenten und Kollegen, kleine Seitenhiebe austeilt. In ernsterem Ton jedoch nennt Löhlein am Ende des Vorberichts J.J. Quantz und Leopold Mozart als Theoretiker, denen die Gedanken des jetzt folgenden Werkes nahestehen.

Die Einleitung (S.1 ff.) bezeichnet das Wort Geige als "von ausgedehnter Bedeutung" und ordnet diesem Begriff alle Streichinstrumente unter, im Unterschied zur heutigen Bezeichnung, die den Begriff Streichinstrumente überordnet. Zu den Geigen gehören nach Löhlein[177]:"Die grosse Bassgeige (Violone),die kleine Bassgeige (Violoncello), die Kniegeige (Viola di gamba), die Bratsche oder Altgeige (Viola; Viola da braccio) und noch etliche andere, die nicht mehr gebräuchlich sind".

Die Kritik hatte auch an diesen Darlegungen etwas auszusetzen:

> "Im Ganzen wäre nichts darwider einzuwenden, wenn nur die Verdeutschung in der Folge nicht hinkte. Zum ex. Viola da gamba heisst deutsch die Kniegeige,weil Gamba das Knie heisst, und man diese Geige zwischen die Knie nimmt; nimmt man aber nicht die kleine Bassgeige auch zwischen die Knie ? Unterscheidet also wohl die deutsche Benennung ein Instrument von dem andern hinlänglich ? Und warum ist denn nicht hernach Viola di braccio durch Armgeige übersetzt worden? braccio heisst ja der Arm und man hält das Instrument auch über den linken Arm. Da hat der Verfasser selbst gemerkt, dass es mit der Übersetzung nicht recht gehen wollte".

Nach dieser Aufzählung spricht Löhlein von der "Violine oder Diskantgeige", die er die Seele der ganzen Instrumentalmusik und die Königin der Instrumente nennt. Die erste und zweite Geige spielen im Orchester meistenteils zusammen die Melodie, "obschon die zweyte Violin wie der zweyte Sopran manchmal von der Hauptmelodie abweichet und eine Art von Mittelstimme wird".

Gegen die Streichinstrumente wirkt ein Ensemble von Blasinstrumenten[178] nur "in der Entfernung, besonders bey stiller Abendzeit" erträglich.

---

177) Vgl. Mozarts "Versuch". S.2 § 2.
178) Vgl. W.Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stiles. Leipzig u. Wien 1915. S.66. "Reine Bläserensembles sind in der Kunstmusik sehr selten".

Danach geht Löhlein ausführlich auf die Zwecke und die Eigenart seiner Violinschule ein. Es sind dieselben wie bei der Klavierschule. Der Schüler soll nicht zum "Solo- oder Concertspielen", sondern zum "guten Noten-Lesen" erzogen werden (S.3). Ausserdem will Löhlein den Schüler "bis zum Tempel des guten Geschmacks" geleiten und später (S.100 § 18) den "Weg zum Ripien= Spielen, bis an die Gränzen des Solo und Concerts" lehren. Die Absicht, "mit dem Schüler Schritt vor Schritt zu gehen", wird dabei nicht immer durchgeführt. Im Übrigen bemerkt Löhlein, dass, wie bei der Klavierschule, ein geschickter mündlicher Unterricht "das beste bey der Sache thun" müsse (S.4 und ähnlich auch S.7 § 4).

Die Einteilung der Violinschule ist:

1.Abschnitt: Vom Instrument und dem Bogen.

2.Abschnitt: Vom Accommodement der Violine.

3.Abschnitt: Von der Stellung des Körpers.

4.Abschnitt: Von der Anwendung der Finger, wodurch man einen regelmässigen Unterschied der Töne bewerkstelliget.

5.Abschnitt: Vom Gebrauche des Bogens.

6.Abschnitt: Von den Noten, Pausen und vom Takte.

7.Abschnitt: Von den fünf musikalischen Linien und den musikalischen Buchstaben.

8.Abschnitt: Von der Kenntniss der Versetzungs und übrigen Zeichen, so in der Musik vorkommen.

9.Abschnitt: Von der Kenntniss der Tonleitern,den Vorzeichnunnungen und dem Reinegreifen.

10.Abschnitt: Von den Spielmanieren.

11.Abschnitt: Von der Fertigkeit, die Noten richtig und rein abzuspielen, und vom Pausieren.

12.Abschnitt: Von den musikalischen Kunstwörtern und dem damit verknüpften Vortrag.

13.Abschnitt: Von den verschiedenen Bogenstrichen und Applikaturen insbesondere.

14.Abschnitt: Von den musikalischen Intervallen und Klanggeschlechtern, nebst einer kurzen Anweisung von der Behandlung harmonischer Sätze.

Zugabe: Von dem mechanischen Baue und Kenntniss des Instruments insbesondere, und wie man es in Acht nehmen soll.

Wollen wir versuchen, einige grosse Hauptabteilungen in dieser Einteilung der Violinschule zu sehen, wie es Gerhartz in dem Aufbau des Mozartschen Schulwerks unternimmt, so würde Abschn.1-5 "Erste Grundbegriffe vom Violinspiel", Abschn.6-8 die Elementartheorie,Abschn.9-13 die eigentliche Spiellehre und Vortragslehree umfassen. Abschn.14 bringt die Elemente der Harmonielehre.

Der 1.Abschnitt "Vom Instrument und von dem Bogen" (S.6) entspricht seinem Inhalte nach den heutigen Angaben (bei Mozart[179] findet man ihn im 1.Abschnitt der Einleitung), bis auf einige ältere Ausdrücke.

Unsern Wirbelkasten, in dem die Wirbel stecken, nennt Löhlein "Lauf oder Wandel" (§ 1), den Saitenhalter, die "Saitenfessel", befestigt er noch mit Draht, heute ist dafür eine kräftige Saite gebräuchlich. Die E-Seite (chanterelle) bezeichnet er wie wir mit "Quinte" (S.7 § 2),die A-Saite aber mit "Quarte", die G-Saite "die gesponnene" heisst französisch "bourdon, von dem Summsen der Hummel hergenommen". Löhlein will wie Mozart[180] für den Anfänger starke Saiten angewandt wissen, damit der Schüler sich an festes Aufdrücken gewöhnt. Wie Mozart[181] kennt Löhlein die halbe Geige, warnt nur davor, den rechten Moment zu verpassen, wo man den Schüler an ein normales Instrument gewöhnen muss; selbstverständlich braucht ein Kind auch einen kleineren Bogen als ein Erwachsener (S.8 § 7). Die Spitze des Bogens heisst "Kopf" (§ 4), der Bogen selbst wird am besten aus "Fernambuk, oder auch Schlangenholze"[182] gefertigt.

Das "Accommodement der Violine" ist die bequeme Einrichtung des Instruments und wird im Abschn.2 (S.8) erklärt. Löhlein spricht hier über die Wahl der Saiten, die im 18.Jahrhundert noch nicht normiert sind, und noch selbst vom Spieler übersponnen werden müssen (S.9 § 9).

> "Ist eine von beyden gegen die andere zu tief, so nehme man in deren Stelle eine dickere; diese wird wegen ihrer engen Erzitterung, die von ihrer stärkeren Masse herkömmt, einen höheren Ton geben".

Ist eine Saite zu hoch, so muss sie durch eine dünnere ersetzt werden.

Für die Lage des Stimmstocks gibt Löhlein an, dass er "irgend einen Finger breit unter dem Fusse des Steges, bey der Quinte, und einen Messerrücken der Linie nach,vor dem Stege, ganz perpendikulär stehen" müsse (S.10 § 10); ein weiterhin ungewöhnlich genau mitgeteiltes Mass sehen wir in der Angabe, dass der Druck der Saiten auf den Steg "20 Pfunde"[183] betrage (S.11 Anm.). Bei

---

179) S.1 ff.
180) Mozart, Versuch. S.101 § 2.
181) S.2 § 2.
182) Strychnos, Tiger= oder Schlangenholz.
183) Was Löhlein hier unter "Pfund" versteht, ist heute nicht mehr festzustellen, da im 18.Jh. das "Leipziger Pfund" nicht zahlenmässig gesetzlich festgelegt worden ist. O.Brandt, Urkundliches über Mass und Gewicht in Sachsen.Dresden 1933.S.5.

der Forderung der reinen Stimmung behauptet Löhlein, dass die "Quinte nach der Oktave das leichteste Intervall" sei.

> "Fasst sie ein Anfänger schwer, oder garnicht, so ist es kein gutes Merkmal von seinen musikalischen Fähigkeiten. Indessen vertritt die Gewohnheit und Übung auch öfters die Stelle der Natur" (S.11 § 13).

Von Löhleins Derbheit im Ausdruck zeugt die Angabe, dass die Wirbel am besten aus Buchsbaum hergestellt würden:

> "Von weichem Holze ist es nicht zu verlangen, dass sie feste stehen, denn es ist zu nachgiebig, und nimmt die Veränderung des Wetters zu sehr an; daher entstehet die unanständige Gewohnheit, der Violine ins Gesicht zu speyen, um die Wirbel stehend zu machen. Diese Gewohnheit überlasse man den Bierfiedlern..." (S.11 § 14).

Abschnitt 3 "Von der Stellung des Körpers" (S.12) bringt die ersten Unterschiede zu Mozarts Anweisungen. Nachdem nämlich die Stellung des Körpers, der "etwas vorwärts gebeugt sein muss" beschrieben ist (§ 16) hören wir, dass im Gegensatz zu Mozart[184], der das Kinn rechts vom Saitenhalter zu legen gebot, Löhlein diese Regel gibt:

> "Man stemme die Violin mit dem untern Theile, wo das Knöpfchen ist, daran der Saitenfessel befestiget, gegen die linke Schulter, und drehe das Instrument etwas einwärts, nach der rechten Schulter zu, und lege das Kinn auf die Seite der Decke, die nach der linken Hand zu ist; in dieser Lage wird sie feste liegen und nicht abgleiten können. Will man das Kinn auf die rechte Seite der Decke legen, wie manche thun, so entstehet dadurch eine üble Richtung des Instruments, die einen gespannten und schiefen Bogenstrich verursachet" (S.12 § 17).

Gerhartz'[185] Meinung, dass die Regel Mozarts, das Kinn rechts vom Saitenhalter aufzulegen, für das ganze 18.Jahrhundert bindend gewesen sei, trifft für Löhlein also nicht zu. - Über die von Gerhartz im Zusammenhang mit der Mozartschen Geigenhaltung gebrachte niedrige Haltung des rechten Arms äussert sich Löhlein nur undeutlich (S.20 § 32). Er sagt lediglich, man solle den rechten Arm nicht zu hoch halten, weil es ermüdend sei und Steifheit verursache. Überdies (S.112 § 3) sei Lockerkeit des Arms nötig, "das vordere Handgelenke und vorzüglich der Zeigefinger, muss jedem Tone sein verhältnismässiges Leben mittheilen". Als Mittel gegen den steifen Arm wird empfohlen, sich an die Wand zu stellen, "so dass der rechte Arm bis an den Ellenbogen fast daran liegt" und dann Tonleiterpassagen zu spielen, bei denen jeder Ton einen besonderen Strich bekommt" (S.113 Anm.). Die Haltung des

---

184) Mozart, Versuch, S.53 § 3.
185) Gerhartz a.a.O. S.92.

linken Armes soll zwanglos sein, er "wird einwärts, nach dem Leibe zu gedrehet, und es ist ein Fehler, wenn viele Violin-Spieler ihn in die Höhe heben,welches, ausser dem üblen Anstande, noch diese Unbequemlichkeit hat, dass es ungemein ermüdet".

> "Die Stellung der Füsse hängt von der Wendung ab, die man mit dem Gesichte beym Notenlesen macht. Ist diese Wendung links, so stellt man den linken Fuss vor den rechten; ist sie nach der rechten Hand oder geradeaus, so ist es besser, man setzt den rechten Fuss vor den linken, weil dadurch die Schwere des Körpers, nach den Regeln der Mechanik, allezeit zwischen beyde Füsse fällt, und einen festen und guten Stand machet" (S.13 § 20).

Die Lage der Finger muss auf dem Griffbrett nicht flach, sondern "perpendikulär" sein, sonst entsteht ein "stumpfer und pelzichter" Ton.

Die Haltung des Bogens, der bei Löhlein mit einer Schraube versehen ist und im Holzteil eine leichte Wölbung nach aussen zeigt (Abschn.5 S.17 ff.), ist von Mozarts und unserer Art insofern verschieden, als Löhlein den Daumen einlegt, während Mozart und die heutige Zeit ihn auslegt. Dieses Einlegen des Daumens muss die Beweglichkeit des Fingergelenks ziemlich ausgeschaltet und die Benutzung des unteren Bogenendes erschwert haben. Doch andererseits dringt Löhlein wieder auf Lockerkeit des "vorderen Handgelenks" (S.112 § 10). Dies "und vorzüglich der Zeigefinger muss jedem Ton sein verhältnissmässiges Leben mittheilen" (siehe oben S.195). Am Schluss des Kapitels über den Bogen (S.28 § 30) steht wieder eine hübsche Bemerkung; dem Schüler wird geraten, lieber stark zu spielen[186] und sich anfangs an das Kratzen nicht zu stören:

> "Denn die Erfahrung lehret, dass wer gleich anfangs einen zärtlichen Ton herausbringen will, am Ende gar keinen oder nur einen solchen bekommt, welcher klingt, als wenn die Violin im Schlaf redete".

Zu solchen rein violintechnischen Ratschlägen treten die üblichen Löhleinschen Exkurse und praktischen Winke mehr oder minder allgemeiner Art. So lässt er sich ausser den Mahnungen zur Sauberkeit der Finger und zum Schneiden der Nägel (S.16-17 §§ 25-27) über die Eigenschaften aus, die ein Schüler zum Violinunterricht mitbringen muss. Sie wurden in dieser Deutlichkeit in der Klavierschule noch nicht gegeben. Löhlein verlangt vom Schüler, dass er "erstens ein gutes Gehör, zweitens ein gut Gesicht, drittens

---

186) Ähnlich Mozart, Versuch. S.102 § 2 "..... weil alles lediglich nur einem Traum gleichet", -- Mozart nennt diese Geiger "Luftvioliniſten" (Anm.).

gesunde biegsame Finger und über dieses keine schläfrige, oder plumpe Seele, sondern ein munteres Temperament, und feine Empfindungen haben müsse; denn dieses sind beynahe unentbehrliche Eigenschaften zur Musik" (S.15 § 23). Kunst und Fleiss können Mängel des Talents ausgleichen, Anlagen aber nie ganz ersetzen.

Auch das Kolophonium wird einer Analyse unterzogen; es gibt drei Arten davon (S.18 § 29):

1. Das teuerste aus Terpentin, das leicht schmilzt, die schlechteste Sorte.
2. Das braune und durchsichtige Kolophonium; obwohl das billigste, ist es doch der ersten Sorte vorzuziehen.
3. Die dritte Art wird aus der zweiten bereitet, sieht "bleichgelblicht und undurchsichtig" aus; es ist die beste Art und zum Solo= und Konzertspielen besonders geeignet, während man "zum Ripien-Spielen und zu den Bässen" gerne die zweite Sorte verwendet".

Ein Hausmittel, das manche Lehrer besonders im Violoncellunterricht heute noch anwenden, um den Bogen gerade zu führen, wird S.21 § 34 verraten. Man spannt in die *f*-Löcher einen elastischen Stab aus Holz oder Fischbein und bestimmt so die gerade Fahrtrinne, die der Bogen vorgeschriebenermassen einzuhalten hat.

Nach diesen Erklärungen des Spielapparates, die dem Instrument entsprechend ausführlicher sein mussten als in der Klavierschule, wendet sich Löhlein zum zweiten Hauptteil, der Elementartheorie in Kap. 6-8. Diese ist auf den Grundlagen der Klavierschule aufgebaut, so dass wir nur die bedeutendsten Zusätze zu verzeichnen brauchen. Noch immer steht der 6/8 Takt beim "Trippeltakt" (S.22 § 36); Löhlein gibt auch jetzt keinen Grund dafür an, warum er diese Einteilung trifft. Neu ist die Bemerkung, dass der 9/8 Takt übergangen worden sei, weil er "selten vorkömmt", ebenso ungebräuchlich seien "der 3/1 und 3/2 Takt" (S.25 § 38).

Der Absatz, der die Erklärung des Taktes enthält, ist durch zwei weitere Beispiele, nämlich das des Geldzählens[187] und des Zerschneidens eines Apfels bereichert (S.23 § 37). Zu der uns schon bekannten Erläuterung der Triolen (S.25 § 39) hatte der Rezensent zu bemerken, dass die Erklärung von der Entstehung der Triolen weggelassen sei:

> ".... nämlich, dass die Figur von drey gleichen Noten dadurch entstehet, wenn man einfache Tact Arten gegen zusammengesetzte stellt. Doch da hätte müssen eine Erklärung der einfachen und zusammengesetzten Tact Arten vorhergehen müssen, die weggelassen ist".

Der historische Exkurs über die "Notenlinien und Buchstaben"

---

187) In Anlehnung an Mozart S.31 Anm.

(S.26 Kap.7) ist eine deutlich erkennbare verkürzte Wiedergabe von Leopold Mozarts[188] erstem "Haupstück" ("Von den alten und neuen musikalischen Buchstaben" ...). Der Kritiker rügte den Gebrauch der Namen "Tenor=, Alt= und Diskantschlüssel" und riet zur Benennung "C-Schlüssel".

Im Abschnitt 8 überrascht uns, dass wir neben den Versetzungszeichen und übrigen Zeichen der Musik (S.33 § 45) auch den Triller angegeben finden, obwohl dieser bei den Manieren noch einmal auftaucht. Löhlein folgt hier Mozarts[189] Anordnung, in dessen Sinne die Anweisungen über den Triller gegeben werden. Der "Bockstriller" oder "meckernde Triller" (bei Mozart "Geisstriller") wird von Löhlein verboten, ebenso der "Terzentriller", der wie der Name sagt, eine Oszillation zwischen Grundton und Terz ist. Ausser dem "Custos" ~ enthält der Abschnitt 8 noch die vierfache Bedeutung des Zeichens 𝄐 (S.31 § 47):

1. In der Mitte des Satzes, womöglich zum Atemholen nach einer schwierigen Passage;
2. Zum Zeichen einer Kadenz;
3. Als Generalpause;
4. Als Schlusszeichen.

Abschnitt 9 (S.34 § 50) berichtet "Von der Kenntniss der Tonleitern, den Vorzeichnungen und vom Reinegreifen". Das Griffbrett wird mit dem Monochord verglichen (S.35 § 52), der Anfänger unterscheidet bei Löhlein, abweichend von der Jetztzeit, die enharmonischen Intervalle mit vollem Bewusstsein; heute wird er erst, wenn nicht starke Musikalität vorliegt, in späteren Stadien des Unterrichts darauf aufmerksam gemacht. Der Erklärung der Tonleitern folgt die praktische Übung auf dem Fusse (S.37 § 58). Löhlein führt die Dur-Tonleitern und Molltonleitern[190] hier vor, wobei er betont, dass nach Möglichkeit der Schüler beim Abspielen der Tonleitern den vierten Finger, nicht die leere Saite nehmen soll. Bei diesen Tonleiterübungen zeigt sich ein grosser Unterschied zur heutigen Unterrichtspraxis. Bei uns wird der Schüler in der ersten Lage so lange geübt, bis er sie vollständig beherrscht. Freilich gibt es dann meistens beim Anfang der Lagen Schwerfälligkeit und grosse Mühe. Diesen Schwierigkeiten geht Löhlein aus dem Wege, weil er von Anfang an das Lagenspiel (S.37 § 58) lehrt. Die Lagen teilt er wie L.Mozart in "ganze" und "halbe Applikatur":

> "Die halbe Applikatur heisst es, wenn man den ersten Finger bey einer Note einsetzt, die zwischen den Linien steht, setzt

188) Mozart S.20 ff.
189) Mozart S.45.
190) Vgl. die Skalentabelle bei Mozart S.62.

man aber den ersten Finger bey einer Note ein, die auf der Linie steht, so heisst dieses die ganze Applikatur".

Von heute aus gesehen entspricht diese "halbe Applikatur" unserer zweiten,vierten und sechsten Lage, die "ganze Applikatur" unserer ersten, dritten und fünften Lage. Löhleins Methode scheint auch in der Violinschule mit starken Schritten "vom Simplen zum Schweren" zu gehen, um seinen eigenen Ausdruck aus der Klavierschule zu gebrauchen. So, wie die Violinschule vor uns liegt, kann sie nur von sehr begabten Schülern benutzt werden, minder musikalische bedürfen dringend der Erläuterungen, nicht nur der Kontrolle des Lehrers. Zum Beispiel erhebt der Schüler gerade bei der Frage der Applikaturen (unseren Lagen) wohl sehr oft die Frage, warum die Applikaturen angewandt werden. Mozart[191] gibt darauf die Antwort, dass das Lagenspiel durch die "Nothwendigkeit, Bequemlichkeit und Zierlichkeit" hinreichend gerechtfertigt sei. Löhlein beantwortet diese zu erwartende Frage überhaupt nicht, sondern gibt nur die oben angeführte Erklärung. Dann ist weiter zu fragen, was dem Schüler während der langen Tonleiterstudien an anderer, erholender Literatur geboten wird. Vermutlich dürfte Löhlein selbst aus den später folgenden Duetten das eine oder das andere Stück zur Entspannung des Schülers herangezogen haben. In ähnlicher Lage waren Lehrer und Schüler in der Klavierschule, wo auch das Eingehen auf die Elemente vermisst wurde (s. oben S.137).

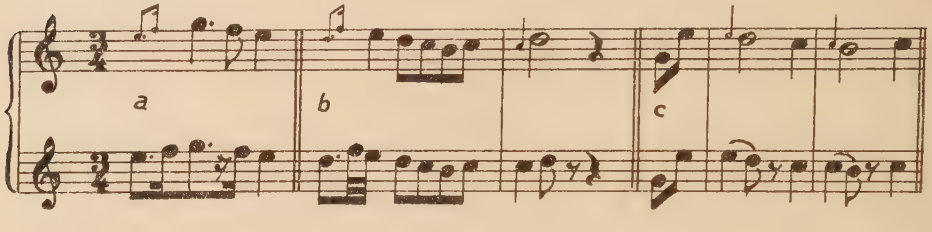
Im 10.Abschnitt "Von den Spielmanieren" (S.43 § 62) spüren wir wieder die Klavierschule; das Kapitel ist von den drei Seiten, die es in der Klavierschule einnahm, auf neun Seiten angewachsen. Auch hier ist die Darstellung vollständiger, als sie Löhlein 1765 zu den Beispielen gegeben hatte. Der Begriff "Manier" fasst jetzt die Vorschläge mit ein, diese werden als erster Teil der Manierenlehre vorgetragen. Von den "geschwinden" Vorschlägen, die "in Ansehung des Taktes in keine Betrachtung" kommen, gibt es fünf verschiedene Möglichkeiten; diesen Abschnitt benutzte Witthauer später in seiner Neubearbeitung der Klavierschule und baute ihn aus. Von den kurzen Vorschlägen sagt Löhlein:

1. "nehmen sie den in der Höhe zunächst anliegenden Ton oder
2. wiederholen die vorhergehende Note;
3. füllen sie den leeren Raum zwischen zwey Tönen aus";
4. füllen sie Terzensprünge und
5. auch Sekundschritte aus.

---

191) Mozart S.147 § 2.

Eine zusätzliche Bemerkung in der zweiten Ausgabe der Violinschule (1781) rügt die Gewohnheit der meisten Spieler, die fälschlich die Vorschläge unter Nr.4 u. 5 wie Achtelnoten ausführen (S.45 § 63).

Nach den kurzen Vorschlägen kommen die Vorschläge, "die in langsamen und affektuösen Stücken" Verwendung finden; hier muss der Wert der kleinen Noten genau beobachtet werden

> "Bey a) muss der Punkt noch die Hälfte länger gehalten werden, als es die Schreibart anzeigt; so wie bey b) zu sehen".

Beispiel c) hält Türk[192] für fehlerhaft, "da auf diese Art ein Gedanke ..... zerstückelt wird".

Der "lange Schleifer" der Klavierschule

wird jetzt zu diesen Vorschlägen in affektuösen Stücken gerechnet.

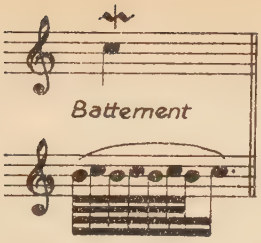
Die zweite Unterabteilung der Verzierungen bilden die Manieren. Löhlein führt beredte Klage darüber, dass nur in der Klaviermusik die Zeichen richtig ausgeschrieben würden, in der übrigen Musik behelfe man sich für alle Manieren mit dem Zeichen *tr*. Durch diese Unsitte werde der Pfuscherei vieler Ausführenden Tür und Tor geöffnet;

> "Ich thue also noch einmal den frommen Wunsch, dass man die Charaktere der Clavier-Manieren auch in die andere Musik übertragen möge" (S.47 § 66).

Denn das Ausschreiben der Manieren besonders in langsamen Sätzen verwirrt das Auge wie eine "Dornhecke"[193]. Daher ist die Manierentabelle, die wir schon aus der Klavierschule kennen, gerade recht am Platze (S.46). Änderungen gegen früher sind nur die Zusetzung des "Battement"[194], das in seiner Ausführung dem Mordenten ähnlich ist und des "verkehrten Doppelschlages", der

---

192) Türk, Klavierschule S.250.
193) Diese Worte erinnern an die Vorwürfe, die J.A. Scheibe im "Critischen Musicus" J.S. Bach, wegen der genauen Notierung der Ornamente in Noten machte. Beyschlag, Ornamentik S.119.
194) Mozart S.245 § 16.



"besonders traurigen Melodien eigen" ist (S.48 § 68). Fortgelassen sind der "Triller von oben", der kurze Schleifer, die beiden "Anschläge" und der "vermehrte Doppelschlag" (II s. oben S.129). Den einzelnen Manieren werden in besonderen Paragraphen ihre Plätze auf bestimmten Tonfiguren angewiesen, wobei C.Ph.E. Bach mit seinen hierher gehörigen Regeln deutlich spürbar ist. In allen Fällen kann auf die zurückliegenden Bemerkungen über die Klavierschule verwiesen werden. Nur ist zu beachten, dass im Rahmen der Violinschule der Doppelschlag mit dem Bogenstrich in Beziehung gesetzt wird.

> "Der Ton wird sanft ergriffen und verstärkt, und gemeiniglich im Aufstriche genommen, die darauf folgende Note aber mit dem Herunterstriche".

Geht es schnell, so bekommt der Hauptton einen Druck; dabei nimmt man Manier und Hauptnote auf einen Bogen.

Vom Mordenten, der nur bei freudigen Affekten vorkommt (S.50 § 70) sagt Löhlein an späterer Stelle: "Er hat seinen Ursprung aus der französischen Musik und will italiänischen Ohren nicht recht gefallen".

Eine längere, Mozarts[195] Ausführungen ähnliche Abhandlung bekommt natürlich die Bebung (ondeggiamento) mit dem Zeichen (..) oder (~~~~) (S.51 § 71). Nicht immer ist sie am Platze,

> "denn wenn man sie, wie manche thun, zu häufig anbringt, so wird der Zuhörer eine mitleidige Angst empfinden, weil er glaubt, dieses immer währende Beben käme von einem Anfalle des kalten Fiebers her, welches gleich jetzt dem Spieler anwandelte. Sie gehört also nur auf lange haltende und vorzüglich auf Schluss-Noten. Diese Bebung muss dem Inhalte des Stückes angemessen seyn".

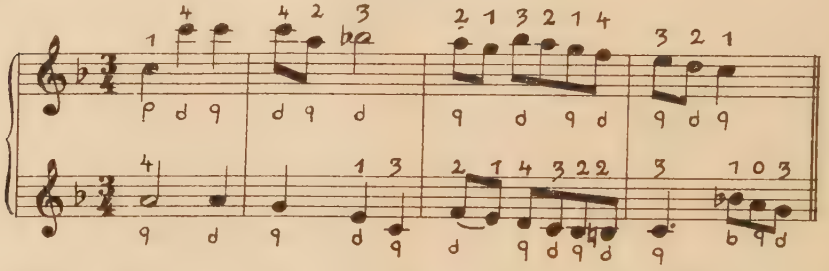
Ganz geschmacklos ist das Tremulieren auf leeren Saiten, das "in die Bier-Schenken" gehört. Wie später bei Spohr[196] wird dieses

---

195) Mozart S.238 ff.
196) Zit. in Küchlers Violinschule II. S.76. Basel u.Leipzig 1910.

Vibrieren mit den Schwingungen der Glocke oder der Bassaite des Klaviers verglichen.

Der Abschnitt 11 handelt "Von der Fertigkeit,die Noten richtig und rein abzuspielen, und vom Pausieren" (S.52). Löhlein erklärt hier Aufstrich und Niederstrich mit dem Zeichen ⊓ für Niederstrich und ∨ für Aufstrich, und es ist anzumerken, dass die Anweisungen, die er hier giht, wieder vom Lehrer stark ergänzt werden müssen. Wenn man bedenkt,dass Mozart[197] im vierten Hauptstück auf 30 Seiten seine Gedanken über Auf- und Niederstrich ausbreitete,so wirken Löhleins 3 Seiten hierüber im ersten Augenblick doch etwas dürftig, auch wenn man dagegen hält, dass in den 23 Duetten öfters Beispiele für Stricharten (in den ersten 3 Nummern sogar durchgehend)

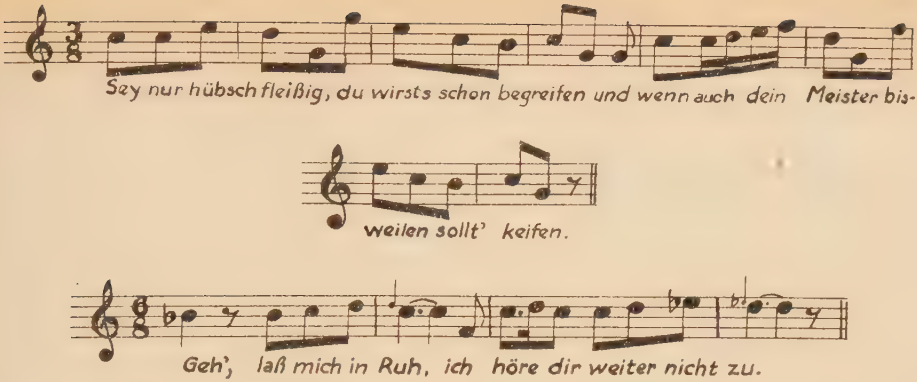


zu finden sind. Doch davon abgesehen sind die Beispiele, die Löhlein parat hat, trotz ihrer Kürze wieder von entschiedener Eigenart. Er setzt unter eine Melodie zuerst im graden und dann im ungeraden Takt einen Text, um den aus der Sprache hergenommenen und mit der Sprache verglichenen Ausdruck "Prosodie" zu erklären. Dabei ist es für den Schüler leicht zu erkennen, dass der Aufstrich auf den Auftakt gehört und der Abstrich auf den Niedertakt. Schwieriger wird es erst beim ungeraden Takt.

> "Bey diesen beyden Exempeln gehet es in Ansehung des Striches nicht so gewissenhaft zu, wie bey den vorigen im Viervierteltakte. Wollte man hier allemal bey der langen Sylbe den Niederstrich nehmen, so würde man in eine Verwirrung mit dem Bogen kommen. Das Gefühl (!) kömmt hier zu Hülfe und giebt jeder Note ihr bestimmtes langes oder kurzes Maass und der widrige Strich kömmt hier in keine solche Betrachtung wie im geraden Takte" (S.53-54 § 74).

Die Beispiele zu dieser Stelle seien beigefügt, um die Löhleinsche Anschaulichkeit deutlich zu machen:

---

197) Mozart S.70 ff.

Diesen reichlich kurzen Untersuchungen über die Stricharten folgt der für unsere heutige Auffassung schönste Teil der Violinschule, wo auch Löhlein sein Bestes zu geben hat. Es sind 23 reizvolle Duette, bei denen der Schüler wie bei Mozart[198] wechselsweise einmal oben und einmal unten spielt. Löhlein zeigt sich hier als Gegner des Auswendigspielens, darum vermeidet er,bekannte Stücke in seine Übungen aufzunehmen, "denn dieses ist der nächste Weg. niemals Noten zu lernen". Bei diesen Übungsbeispielen kann mässiges Fusstreten gestattet werden, um den Takt zu markieren; mit gewohnter Deutlichkeit weist Löhlein hier auch auf die verschiedene Aufstellung von Kammermusik und Kirchenmusik hin (S.55 § 77). Bei der letzteren stehen die Musiker "zerstreut", deshalb ist es hier nötig, bestimmter, wenn auch nicht hörbar den "Takt zu geben", als bei der Kammermusik, "wo die Musici nahe beysammen stehen".

In den Duetten, die mit Fingersatz und Strichbezeichnungen versehen sind, haben wir wieder einen Unterschied zu Mozart. Dieser sagte[199]: "Je unschmackhafter man sie (d.h. die Duette) findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie wenigst zu machen". Löhlein dagegen gab in seinen Übungsduetten gute Musikstücke. So haben wir Gelegenheit, seine Fertigkeit in der reinen Zweistimmigkeit kennen zu lernen. Imitationen, "gearbeitete" Stellen sind bei diesen Duetten häufig, werden aber von Löhlein selbst mit nicht sehr liebevollen Worten bedacht: "Dergleichen gelehrtes Spielwerk ist besser für die Augen als für die Ohren" (S.73). Dass bei der Erklärung des Wortes "Kanon" der Schüler erst durch die bekannte Verwechslung von "Kanon" und "Kanone" spasshaft in die Irre geführt wird,stellte der Leipziger

---

198) Mozart S.90 ff.
199) Ebenda.

Kritiker ärgerlich fest. Sogar zu einer Fuge, "in so weit es sich mit zwey Stimmen thun lässt", entschliesst sich Löhleim im 13. Duett (S.82 Alla breve E-dur 4/4); sie kommt in der Erklärung noch schlechter weg als der Kanon:

> "Dem gesunden Ohre will diese musikalische Künsteley so wenig, wie einem gesunden Gaumen das englische Salz schmecken, in dessen muss sie doch ein gründlicher Komponist verstehen".

Wichtig ist die Anweisung für den Vortrag der Fuge; bei Wiederkehr des Themas muss der Eintritt durch starkes Spiel gekennzeichnet werden. Diese Gedanken Löhleins finden sich in Anmerkungen unter den Duetten, die Unklarheiten bei schwierigen Stricharten und Lagenwechsel beheben sollen, andererseits aber die Übungsstücke in irgendeiner Form charakterisieren. Dazu gehören auch Löhleins Worte über die Polonoise, die beliebte Tanzform des 18. Jahrhunderts (S.74 Duett 13 Polonoise D-dur):

> "Diese pohlnischen Tanz-Melodien haben ihre eigentümliche Schönheit, wenn sie zumal in ihrer eigenen, und nicht in der deutschen Tracht erscheinen. Sie sind schwerer zu setzen und zu spielen, als man glauben sollte. Ihr Vortrag verlangt einen gewissen Schwung, den man nur von den Polen selbst erlernen kann. Die langen Noten, die zwischen kurzen stehen, werden mit zunehmenden Drucke des Bogens, wohl unterhalten, mit einer gewissen Bebung gespielt. Die erste von den zwey geschleiften muss kräftig, die zweyte gelind und etwas kürzer wie die erste, die zwey darauf folgenden aber jede in einem markierten Striche vorgetragen werden".

Auch die Rondoform geht nicht ungeschoren durch, Löhlein nennt sie "kleine Spielwerke" womit sich die jetzigen Komponisten so grossmüthig herumschleppen" und sieht prophetisch den Tag kommen, wo die Musiker "bald wieder Sackpfeifen und Leyern bei unserer Musik werden nöthig haben, um diese neumodischen Kompositionen gebührend ausführen zu können" (S.76 Duett 14 Allegro assai G-dur 2/4). Ein 2mal in diesem Duett vorkommendes "Dacapo", auf dessen zu häufigen Gebrauch sich Löhleins Unmut richtet, und die Coda werden in der Anmerkung erklärt.

Die Monotonie wird auch noch in einem anderen Stück gegeisselt (S.88 Duett 20 Vivace A-dur 6/8), das "eine freye Nachahmung eines unserer berühmtesten Sinfonie-Componisten" darstellen soll. Es ist ein Stück, bei dem Löhlein möglichst viel gleichförmige Figuren angebracht hat, darum ist ihm "dieses Beyspiel recht sauer geworden". Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir Löhleins Worte auf die Komponisten der Berliner Schule beziehen, denen auch Mennicke[200] Formalismus vorwirft. Von dem zum Berliner Kreise gehörigen C.H. Graun ist die Sinfonie zur Oper "Montezuma" im Neu-

---

200) Mennicke, Hasse und die Brüder Graun.... S.200.

druck[201]) zugänglich. Sie enthält einen letzten Teil, der wie bei Löhleins Parodie in A-dur und im Sechsachteltakt steht; freilich lag das Entstehungsjahr der Graunschen Oper 1774 schon 17 Jahre zurück. Erst in Duett 18 (S.84 Maestoso D-dur 4/4) führt Löhlein den Schüler in den Charakter eines Marsches ein und erinnert daran, dass die Punkte "um die Hälfte, als es die Schreibart bestimmt, und dabey mit anhaltendem Bogen ausgeführt werden müssen; sonst fällt alles Pathetische, so die eigentliche Absicht der Melodie ist, weg". Der Affekt bestimmt also den Bogenstrich, so heisst es auch unter dem Duett Nr. 8 (S.64 Poco largo f-moll 3/8; mit einem Sextakkord endigend!):

> "Diese langsamen und traurigen Melodien müssen mit einem festen, anhaltenden Bogen, und hübsch aneinanderhängend vorgetragen werden ..... denn alles• höckerichte ist den traurigen Melodien zuwider".

So finden sich Ergänzungen zu den so kurz behandelten Stricharten in den Anmerkungen zu vielen Duetten. Zu beachten ist weiterhin die Anweisung zur Artikulation einer vierteiligen Sechzehntelfigur, bei der 2 Noten gebunden und 2 gestossen werden (Duett 15 S.78 Vivace A-dur 2/4):

> "Die erste von den geschleiften bekömmt einen stärkeren Druck, und wird etwas länger gehalten als es die Schreibart erfodert; die andere wird schwächer und kürzer angegeben; die dritte und vierte werden mit der Mitten des Bogens kurz abgestossen".

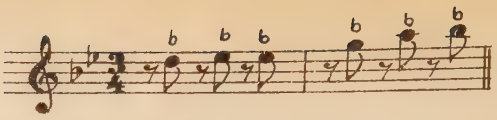
Bei punktierten vierteiligen Sechzehntelfiguren werden je 2 Noten auf einen Bogenstrich genommen[202]).

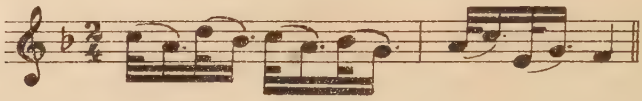
> "Die erste Note mit dem Punkte muss mit einem langen kräftigen Zuge, da man den Thon in der Mitte verstärkt und eine kleine Bebung mit dem Finger macht,vorgetragen werden; bey der darauf folgenden kurzen Note wird der Bogen, welcher nun bald auf dem vorher gehenden langen zu Ende war, ein klein wenig gehoben, so, dass nur der Ton so lange verschwindet, bis man die kurze Note noch mit dem Ende des Bogens ganz kurz und deutlich abfertiget. So dann nach diesem kurzen Stücke wird der volle Bogen bey der langen Note wieder eingesetzt" (Duett 16 S.80 Adagio fis-moll 2/4).

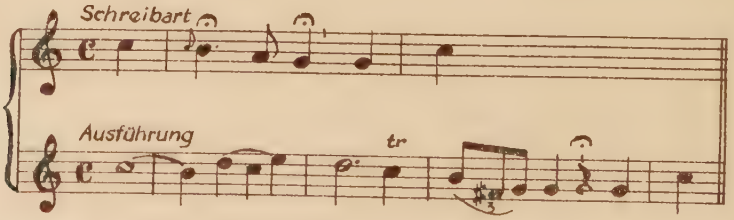
Kurze Noten, vor oder nach Pausen, werden am besten mit dem Aufstrich ausgeführt (Duett 19 S.86 Andante B-dur 3/4):

---

201) Denkmäler deutscher Tonkunst. 1.Folge, Bd.15. Leipzig 1904.
202) Vgl. Quantz, Versuch, S.195 § 14.



"....Figuren, wo der Punkt hinter der zweiten Note steht, werden so vorgetragen, dass die erste kurze Note zwar deutlich, doch ganz kurz angegeben, die darauf folgende aber mit dem Punkte wohl, jedoch mit gelinderem Bogen, bis zur folgenden unterhalten wird".

Die Bogeneinteilung ist dabei wie auf Seite 79 (Duett 21 S.90 Andante grazioso F-dur 2/4).

Die Triolen, denen Leopold Mozart das ganze 6. Hauptstück widmete[203], bespricht Löhlein in der Anmerkung zum Duett 22 (S.93 Tempo di Minuetto C-dur 3/4) und gibt 6 Arten der verschiedenen Artikulationsmöglichkeit (gebunden und gestossen) bekannt. Ausser der Erklärung des Pizzicato (S.96), Dal Segno (S.75) und der Abbreviatur (S.56) machen noch einige andere instruktive Bemerkungen Anspruch auf Erwähnung. Da ist verhältnismässig spät auf S.93 das Intervall der "falschen Quinte" h-f angeführt, bei dem an den alten "diabolus in musica" erinnert wird. Das h ist hier etwas hoch, das f aber wieder normal zu greifen. Ferner ist der Vorschlag Löhleins, die Pausen bei Triolen besonders auszudrücken, nennenswert: (S.71) die Pausen, die einen Teil der Triole bestimmen, sollen durchstrichen werden; müssen zwei Teile der Triole ausgedrückt werden, so ist die Pause mit einem Punkt zu versehen (Duett 10 S.71 Allegro C-dur 4/4). Dass Löhlein nicht nur Kadenzen auf dem Quartsextakkord kannte, sondern auch wie C.Ph.E. Bach[204] auf einer Fermate, finden wir an derselben Stelle vermerkt.

203) S.109.
204) Versuch S.79.

"Das erste C wird stark angegeben, und die darauf folgenden Töne immer abnehmend, bis zuletzt das G ganz schwach ausgeführt wird, und dann ein wenig willkürlich ganz aufhört, welches das zweyte ⌒ bedeutet; alsdann wird im vorigen Takte wieder fortgespielt".

Im letzten Duett (Allegretto con Variationi S.98 F-dur 2/4), zu welchem absichtlich nur eine Begleitstimme im Basschlüssel geschrieben ist, hat der Verfasser "einen Begriff von jenen willkührlichen Veränderungen geben wollen, die ein geschickter Musicus bey der Repetition einer Arie oder eines Solo anzubringen pflegt" (S.100 Anm.). Trotzdem wird zur Vorsicht gemahnt,

"denn alle schöne singende Stellen einer Arie oder eines Solo werden gemeiniglich durch eine Veränderung verdorben. Wer mit Geschmacke verändern will, muss eine gesunde Beurtheilungskraft und eine Kenntnis der Harmonie haben; ausserdem wird es selten glücken".

Hier ist also deutlich zu sehen, dass Löhlein die "willkührlichen Veränderungen" sehr wohl kennt, obwohl er weder in der Klavierschule noch in der Violinschule bei dem Kapitel von den Manieren davon spricht. Die Stelle geht erheblich über den bescheidenen Anspruch, die die Violinschule für Anfänger sich setzt, hinaus und ist für uns ein wertvoller Beitrag zur Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts[205]. So treten diese Worte Löhleins als wertvolle Ergänzung zu seiner wichtigsten Komposition, den "Sonate con variate repetizioni" Op.2, 1768.

Zu den eben angezogenen Sätzen fügt Löhlein noch für den "Geigerverstand" eine Gebrauchsanweisung für den Baßschlüssel; auch den Altschlüssel sollte der Geiger eigentlich kennen, "denn es trift sich öfters, dass man auf der Bratsche oder wohl gar auf der Violine ein Solo begleiten soll, und dieses kann ohne Kenntnis des Bass-Schlüssels nicht geschehen" (S.28 § 43). Bei den Tönen, die für die Violine zu tief liegen, geht man einfach in die höhere Oktave. Dass Löhlein den Ausdruck "Häkeln" für "Ablangen" benutzt, sei nur als Merkwürdigkeit erwähnt.

Wie in der Klavierschule folgt auf die praktischen Übungsstücke die Vortragslehre. An Witthauersche Gedanken klingt es an, wenn Löhlein jetzt die Erreichung des schönen Vortrags nur dem verheisst, der "die Noten und Pausen nach ihrem richtigen Werthe ausüben kann" (S.101 § 80).

Mit starken Worten wird deshalb auf die Wichtigkeit der Taktfragen ähnlich wie bei Leopold Mozart und Quantz[206] hingewiesen und der Fehler der Jugend, das Eilen, ebenso wie die Untugend des

---

205) Vgl. Quantz, S.118. Hauptstück XIII.
206) Mozart S.32 § 10 und Quantz S.189 § 6.

Alters und der trägen Temperamente, das Schleppen, getadelt.

Ehe die Gedanken über den guten Vortrag weiter ausgesponnen werden, münden sie in interessante Merkregeln für den Ensemblespieler, (von dem Löhlein andernorts, S.116 § 107[207] sagt, dass die guten Ripienisten seltener seien als "Concert- und Solospieler"): Hat man eine grosse Zahl von Pausen auszuzählen, so legt man die Finger auf den Bogen und zählt so mit jedem Finger einen Takt ab. "Und nun ist wohl zu merken, dass man immer einen Takt mehr abzählen muss, als vorgeschrieben ist: weil wenn man anfängt eins zu zählen, noch kein Taktmaass voll ist, sondern erst wenn man zwey zählt". An Stelle der Pause denke man sich eine Note geschrieben, weil die Form der Note den Eindruck der Dauer besser vermittelt als eine Pause. Dann:

> "Es ist ein allgemeiner Fehler, dass man immer bey den Pausen besorgt ist, man komme zu spät; daraus folgt, dass man immer zu früh kömmt. Man nehme sich also Zeit, denn es ist besser, etwas zu spät, als zu frühe zu kommen" (!).

Nun wird gefordert, dass der Akkompagnist sich dem Solisten unterzuordnen habe, aber auch der Solist darf seiner Willkür nicht zu sehr die Zügel schiessen lassen:

> "Nicht selten geschieht es auch, dass diese Virtuosen für sich wenig oder gar keinen Takt haben: hier erfordert es die Bescheidenheit der Akkompagnisten, diesen Fehler so gut es sich thun lässt, zu verdecken, und den Virtuosen, aus Menschenliebe, von der öffentlichen Beschämung zu befreyen; gesetzt er wäre auch so unverschämt, und gäbe zu verstehen, dass das Accompagnement nicht taktfest wäre 208). Dergleichen Musiken sind lustig abzuhören, und der Parforce-Jagd ähnlich, wo der Hauptgegenstand in der grössten Eile über Berg und Thal voran wegrennt und die ganze Jagd hinterdrein" (S.103 § 83).

Diese Unsicherheit im Takt führt Löhlein auf Eitelkeit oder schlechten Unterricht zurück.

Nach allgemeinen Bemerkungen über die Pflichten des Begleiters heisst es weiter, dass man schwache Stimmen oder Instrumente wie Klavier (!), Laute oder Harfe sehr diskret begleiten müsse, "so dass man immer die Hauptstimme deutlich, sich selbsten aber wenig oder garnicht höre". Gemässigte Begleitung verlangen Flöte und Violine, "ein starker Sopran, Tenor, Bass, sowie auch die Oboe (!) können schon etwas mehr vertragen..." (S.103 § 84; der Absatz tritt in Aufl.2 neu hinzu).

Gleichfalls auf das Vorbild der Klavierschule geht der 12. Abschnitt zurück: "Von den musikalischen Kunstwörtern und dem damit

---

207) Ebenso Mozart S.253 § 4.
208) Hier schmettert Löhlein dem verleumderischen Virtuosen Virgils "Quos ego!" entgegen.

verknüpften Vortrage". Wie in der Klavierschule liegt hier die Affektenlehre zugrunde und damit werden auch die Übersetzungen der italienischen Wörter nicht als Appositionen zur Tempobezeichnung, sondern zu den Affekten übersetzt (S.104 § 86). Doch ist Löhlein zur Unterscheidung der Affekte, besonders des freudigen Affekts übergegangen, so dass jetzt gelehrt werden: Eine mässige Freude[209], eine Freude, die mehr Ausgelassenheit hat, eine ausschweifende Freude, eine wütende Ausgelassenheit, eine gemässigte Freude, die mehr Gelassenheit hat, die Pracht[210], das Zärtliche, die Gelassenheit, die Traurigkeit[211] (S.106).

Die genaue und vielfache Abstufung dieser Affekte braucht nur der "Anführer" zu wissen, der Ripienspieler kann mit der allgemeinen Bedeutung der Kunstwörter auskommen (S.106 § 86). -- Im folgenden kann es Löhlein nicht lassen, auf die schlechten Komponisten zu schelten, die ihre "elenden Melodien mit prächtigen Namen heben und die gute Ausführung um Hülfe anrufen wollen"; Reichardt meinte 1797 in seiner Neubearbeitung der Violinschule, dass Komponisten wie "Leo und Hasse" sogar zu jenen gehörten (S.93 § 87).

Den Versuch, die Affekte mit dem Bogenstrich in Beziehung zu setzen, wie er es schon in den Anmerkungen zu den Duetten begonnen hatte, führt Löhlein hier ähnlich wie Joh. Joachim Quantz[212] fort (jedem Affekt werden die entsprechenden Tempobezeichnungen zugeteilt).

Das "Freudige" wird demnach "durch einen muntern, lebhaften und artikulierten Bogenstrich ausgeführet", dabei ist die Deutlichkeit der einzelnen Töne der Passagen, "wo die letzten Töne immer geschwinder abgefertiget werden als die ersten" Haupterfordernis (S.107 § 87).

"Ein Furioso wird mit wildem, festen, Bogen ausgeführet; alles Sanfte und Zärtliche ist hier am unrechten Orte" (§ 88).

"Die gemässigte Freude wird ..... durch einen gelinden und zusammenhängendern Bogen ausgeführet, wie die gänzliche Freude" (§ 89).

> "Die Pracht verlangt einen festen Ton, der wohl angehalten und gut artikulirt ist. Sie wird mehrenteils durch Figuren ausgedrückt, wo die erste Note lang, die zweyte kurz ist .... Die ehemaligen Ouverturen fiengen sich immer mit einem solchen Satze an. Gegenwärtig haben besonders noch die Märsche, bisweilen auch andere musicalische Sätze diese Figuren" (§ 90).

---

209) Quantz S.116 § 24 (Das Lustige).
210) Ebenda.
211) Quantz S.138 § 5.
212) Quantz S.199.

"Das Zärtliche will einen sanften angenehmen Vortrag haben, wo die Töne gleichsam zusammenhangen, und wie angereihet sind. Alles Stossen und Absetzen des Bogens ist ihm zuwider. Man muss bey dessen Ausführung thun, als wollte man jemandem mit aufrichtigem Herzen sein Gefühl von Freundschaft und Zärtlichkeit mit angenehmen Worten zu verstehen geben" (Quantz: "Ein wahres Adagio muss einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich sein") 213).

Die Traurigkeit hat verschiedene Grade:

"Larghetto und Adagio stellt mehr eine stille,nachdenkende und angenehme Gemüthsverfassung als eine Traurigkeit vor; .... Hingegen mesto,largo und lento, bezeichnen schon einen leidenden Affekt, und müssen auch mit einem schweren 214) und anhaltendem Bogenstriche, ein Ton an den andern geknüpft, und wohl unterhalten, vorgetragen werden" (S.108 § 94).

Die Affekte des "Tändelnden" und der "Gelassenheit" (§ 91 und § 93) erfahren nur eine sehr allgemeine Beschreibung und können deshalb hier übergangen werden. Diese Äusserungen über die Affekte bilden eine wertvolle Ergänzung zu den knappen, aber eindeutigen Gedanken der Klavierschule. War es dort der "touche", so ist es hier der Bogenstrich, durch den man zum richtigen Affekte gelangt. Immer wieder klingt dabei die Mahnung durch, sich in den betreffenden Affekt des Stückes zu versetzen (S.102 § 102; S.94 § 8)[215].

Wie diese Kunstwörter die Bewegung schildern und dadurch den Eindruck, dass die Musik eine "künstliche Sprache" ist (S.109 § 95), immer mehr verstärken,so verteilen die Stärkebezeichnungen Schatten und Licht (§ 96). Wir sind überrascht, in der Violinschule die dynamischen Zeichen so ausführlich behandelt zu sehen, da sie in der Klavierschule in Anmerkungen zu den Beispielen nur kurz abgetan worden waren. Löhlein kennt jetzt die verschiedenen Grade vom "Forte, das einen starken festen Ton bestimmet". Auch die in seinen Instrumentalwerken so häufig vorkommenden *pf* und das Gegenteil *fp* werden aufgezählt. Das erste davon bedeutet nicht etwa piùforte, sondern piano forte, "wo man den Ton anfangs schwach, und darauf stark ergreifen soll"; dazu kommt eine ausführliche Beschreibung des crescendo und decrescendo (S.110 § 99). Vereinzelt finden wir auch Anweisungen für den Strich bei diesen dynamischen Zeichen; so das sostenuto "wird mit einem festen anhaltendem Bogen ausgeübt"[216]. Mezza voce wird "in mehrerer Entfernung des Bogens vom Stege, und mit etwas mehr Nachdrucke ausgeführt" (S.111 § 100). Noch mehr wird diese Art beim sotto

---

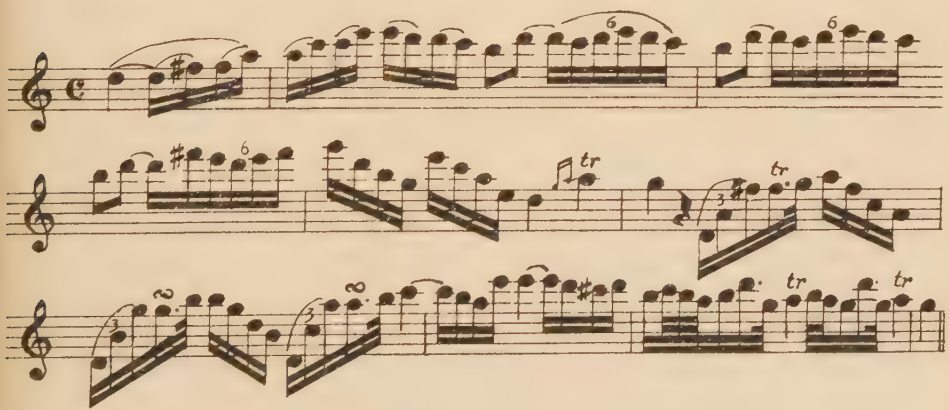
213) Quantz S.138 § 5.
214) Quantz S.199 § 26.
215) Vgl. auch Mozart S.253 § 3.
216) Quantz S.199 § 26. Mozart S.48, Musikalische Kunstwörter.

voce (heiser) angewandt, "es werden öfters ganze Andante und andere tändelnde Sätze damit ausgeführt". Bei dieser Entfernung des Bogens vom Stege ist zu beachten, dass

> "der Bogen... etwas nachgelassen und das Holz davon nach dem Stege zu gekehrt, hingegen wenn er sich dem Stege nähert, fester angehalten und das Holz nach dem Griffbrete zugekehrt werden muss; denn durch diesen Vortheil kann man den Thon wachsen und abnehmen lassen, wie man es für gut befindet" (S.111 Anm.).217)

Der Dämpfer schliesslich wird zu zweierlei Affekten 1) dem "der Zärtlichkeit und Schmeicheley" und 2) "bey heftigern Affekte z.B. der Traurigkeit, Verzweiflung usw." gebraucht[218].

Eine Ergänzung zum 11.Abschnitt ist Abschnitt 13: "Von den verschiedenen Bogenstrichen und Applikaturen insbesondere" (S.114). Er wurde abgefasst, um "den Weg zum Solo und Concertspielen zu bahnen". Selbst grösste Komponisten haben, weil sie nicht Geiger waren, Stellen geschrieben, die nicht geigenmässig sind (§ 104). Deshalb hat Löhlein eine Anzahl von Orchesterstudien oder Solistenstudien, wie wir heute sagen würden, aus den Werken guter Komponisten (S.117-120) für Violine zusammengetragen[219]; hierbei werden "die vermischten Applikaturen" (d.h.ganze und halbe Applikatur abwechselnd) und "einige Ausdehnungen des kleinen Fingers" besonders berücksichtigt, unter jedem Beispiel ist der notwendige Lagenwechsel angegeben. Die Komponisten dieser Übungstakte sind nicht genannt. Das erste dieser Beispiele sei mitgeteilt, die



217) Quantz S.202 § 28. Mozart S.103 § 4.
218) Quantz S.203 § 29.
219) Ähnliche Ziele verfolgt Mozart S.167-192.

übrigen sind Stellen, die wir in allen Violinwerken von Vivaldi bis Mozart finden können, handele es sich nun um eine Figur wie in Beispiel 2, die in Triolen eines gebrochenen Akkords nach oben läuft, oder um das Giguenthema in Beispiel 4, oder um die Skalenpassagen in Beispiel 6.

Vor den Beispielen für Fortgeschrittene kommen die Stricharten noch einmal zu Worte (S.114 § 105). Löhlein erinnert hier wieder an die selbstverständliche Strichverteilung im geraden Takt und erwähnt den "Contrabogen" (dieser Ausdruck tritt in Auf.2 hinzu), bei dem der Aufstrich auf die erste und dritte Zeit, der Abstrich auf die zweite und vierte Zeit kommt. Hiermit beginnt die Besprechung einer Auswahl von Varianten der Stricharten, die deutlich den Einfluss Mozarts[220] verraten. Besonders wird wichtig die Bogeneinteilung beim ungeraden Takt, für den 34 verschiedene Stricharten angeführt werden (S.115-116 § 106).

An die Beispiele aus den Werken guter Komponisten fügt Löhlein noch einige Besonderheiten (S.119-120),bestehend aus "Oktaven und Decimen-Gängen und einigen Doppeltrillern". Sie geben an Kürze den vorbereitenden kleinen Passagen vor den Handstücken in der Klavierschule nichts nach. Unter einem Dezimengang in D-dur (S.120) lesen wir: "Diese Griffe sind mit der grossen Elle gemessen". Darauf kommt dieselbe Tonfolge aber auf Terzen reduziert mit der lakonischen Unterschrift: "Auf diese Art sind sie leichter". Die "Erleichterung" beseitigt J.Fr. Reichardt später in seiner Neuausgabe der Violinschule.-- Die Doppeltriller, nicht zu verwechseln mit den Terzentrillern, die Löhlein mit Bockstriller gleichsetzte (siehe oben S.197), sind $\frac{fis}{d}$ $\frac{g}{e}$ "mit dem zweyten und vierten oder kleinen Finger geschlagen" und $\frac{e}{cis}$ $\frac{eis}{d}$ "mit dem ersten Finger auf der leeren Saite E und mit dem dritten ausgeführt". Eine Terzenfigur in C-dur dient zur Vorbereitung des Doppeltrillers.

In Reichardts Neuausgabe der Löhleinschen Violinschule (1797) wurde der 14.Abschnitt so wenig zu der Anweisung gerechnet, dass der Herausgeber darauf verzichtete, "ihm die fehlende Vollendung zu geben". Auch Löhlein selbst meinte: "Diese Lehre gehört mehr für einen, der die Harmonie und Composition studieren will, als für einen Violin-Spieler" (S.120), doch erachtete er für die Kunst des Veränderns" oder eine richtige Fermate, oder Cadenz zu machen", Harmoniekenntnis für unbedingt notwendig. Der in die Harmonie einführende Abschnitt trägt die Überschrift "Von den musikalischen Intervallen und Klanggeschlechtern, nebst einer

220) Mozart S.130-134.

kurzen Anweisung von der Behandlung harmonischer Sätze". Für uns kommen nur die Gedanken in Betracht, die gegen den Generalbassteil der Klavierschule etwas Neues bringen. Die Erläuterung der Intervalle (S.121 § 110), der Konsonanzen und Dissonanzen (§§ 111 -112) und der Tonleitern (§ 113) können wir übergehen. Wichtig ist dagegen der Paragraph von der Entstehung der Harmonie (S.124-126) als die einzige Stelle der Löhleinschen Violinschule, wo "die Lehre von den berühmten Flageolets", wenn auch nur in einer Anmerkung erwähnt wird. Auch Leopold Mozart war ja auf die "Flascheolets" nicht gut zu sprechen gewesen[221]. Dass Löhlein in diesem Abschnitt über die Harmonie die beiden Rameauschen Grundakkorde "vollkommener Dreiklang und Septimenharmonie" benutzt, wurde schon gesagt (siehe oben); von den Sorgeschen Triaden ist nicht mehr die Rede. Die "kleinste Septimenharmonie" (unser verminderter Septakkord) und die Nonenharmonie vervollständigen diese Einführung in die Akkordlehre für den Violinschüler (S.129 § 119 und S.130 § 120). Die Nonenakkorde

> "können als eine Zurückhaltung eines oder mehrerer Intervallen der vorhergehenden Harmonie, bey dem darauf folgenden Eintritte in den Haupt= oder Sextenakkord angesehen werden".

Hiermit nähert sich Löhlein den Gedanken, die Witthauer 1791 in seiner Neubearbeitung der Klavierschule in dem von Kirnberger beeinflussten Kapitel von den zufälligen Dissonanzen brachte (s. oben).

Die Violinschule schliesst mit einer ergänzenden "Zugabe": "Von dem mechanischen Baue und Kenntniss des Instruments insbesondere und wie man es in Acht nehmen soll" (S.132-140). Diese ausserordentlich praktischen Ratschläge sind ein Gegenstück zu dem Kapitel von der Stimmung und Inachtnehmung des Instruments in der Klavierschule. Die "Zugabe" wurde beifällig aufgenommen, der Leipziger Rezensent fand viele "historische und nüzliche Bemerkungen" darin. Auch Forkel[222] war zufrieden. Mit Recht. Zeitkundlich wie sachlich ist die "Zugabe" auch heute noch kennenswert und überdies für Löhleins ungekünstelte Ausdrucksweise bezeichnend[223].

Die zweite fast unveränderte Auflage der Violinschule erschien 1781 im Todesjahr ihres Verfassers.

---

221) Mozart S.107.
222) Litteratur der Musik S.325.
223) W.J.v. Wasielewski, der diesen Abschnitt kannte, sagt 1869 in ssinem Buch: Die Violine und ihre Meister (Leipzig, 7.Aufl. 1920) zu Löhleins Ausführungen über Stainer, dass über diese Dinge neuerdings gerade die gegenteilige Meinung herrsche.

Obwohl Löhlein auch in seiner Violinschule in manchem von seinen Vorgängern abhängig ist, zeigt er doch über diese hinaus Eigenes, z.B. seine abweichende Vorschrift über die Kinnauflage und die Bogenhaltung. Eine Bereicherung gegen früher sind die künstlerisch wertvollen Duette mit den vielfach ganz versteckt angebrachten praktischen Ratschlägen; zu diesen handwerklich-praktischen Teilen gehört auch die "Zugabe". Löhleins Schwäche ist die zu knappe Behandlung des Lagenspiels und der Bogeneinteilung[224]. Gegen die Klavierschule bedeutet die Violinschule in der Gestaltung der Elementartheorie und der Vervollständigung des Textes einen Fortschritt, und es ist nur zu bedauern, dass die Neuauflage der Klavierschule durch Löhlein selbst nicht zustande gekommen ist und dem genauen aber trockenen Witthauer überlassen blieb.

Die grosse Kritik in den "Leipziger Zeitungen von gelehrten Sachen" war zwar zurückhaltend;in einzelnen kleineren zeitgenössischen Berichten jedoch klingt an, dass man auch die Violinschule Löhleins ernst nahm. In Cramers Magazin[225] ist zu lesen, dass man "der grossen und sehr vollkommenen Violinschule von Mozart" die "kleinere, aber befriedigende" von Löhlein an die Seite stellte. Auch Hiller, der eine "Anweisung zum Violinspielen für Schulen und zum Selbstunterrichte" (Leipzig o.J.) herausgab, nannte als führende Violintheoretiker Mozart, Löhlein, Geminiani und Kauer. Übrigens weist Hiller eine direkte Beeinflussung durch diese Schriftsteller ab und behauptet, bis auf die ersten Kapitel, in denen er Mozart gefolgt sei, eine eigene Methode gefunden zu haben[226].

Auf die Klavierschule Löhleins folgte, wie wir sahen, eine grössere Anzahl volkstümlich angelegter Unterrichtswerke in deutscher Sprache. Nach Löhleins Violinschule können wir ausser der Schule von Hiller nur noch drei Unterrichtswerke für Violine anführen. Diese sind Ig. Schweigl mit seiner "Verbesserten Grundlehre der Violin zur Erleichterung der Lehrer",Wien 1786; F.Kauer mit der "Kurzgefassten Violinschule für Anfänger", Wien 1787[227]; J.A. Kobrich mit dem "Geig-Fundament" Nürnberg 1787. Dazu kommt

---

224) Worauf wohl Wasielewski zielt, wenn er sagt, dass Löhleins Werk dem Inhalt nach an die Mozartsche Violinschule nicht heranreiche.

225) 1783. S.493.

226) I.A. Hiller, Anweisung zum Violinspielen. Vorhererinnerung. (In der Lehre von der Haltung des Kinns schliesst er sich Mozart an.)

227) Nicht von Eitner verzeichnet, wohl aber von Forkel, Litteratur S.325.

noch J.F. Reichardt mit seiner Schrift "Über die Pflichten eines Ripienvioliniste n" (Berlin u. Leipzig 1776). In allen diesen Violinschulen lassen sich direkte Einflüsse des Löhleinschen Unterrichtswerkes nicht nachweisen, auch nicht in J.A.Fenkners "Anweisung zum Violinspielen", die in Halle 1803 verlegt wurde.

2 b.) Löhleins Violinschule in den Händen Joh.Friedr. Reichardts (1797)

Unter den Musikern des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, die Löhleins Schulwerke einer Revision unterzogen, ist Joh.Friedr. Reichardt der berühmteste. Als Klavierspieler war er nicht minder bekannt denn als Violinist auch in Leipzig[228]. Über persönliche Beziehungen zwischen ihm und Löhlein konnte jedoch nichts aufgefunden werden.

Wichtig ist die Bemerkung Reichardts im "Vorbericht des Herausgebers" in der Löhleinschen Violinschule, dass das Verlangen des Verlegers, eine neue Ausgabe der Violinschule zu besorgen, Reichardt bei der Bearbeitung einer eigenen Violinschule überraschte; "Diese aber war nicht sobald zu vollenden, als der Verleger wünschte, die häufige Nachfrage um das Löhleinsche bereits vergriffene Werk zu befriedigen". Reichardt sah ab von einer völligen Umarbeitung, denn nach seiner Überzeugung "hat die Begierde, einen eigenen Weg zu gehen, den Verfasser vom natürlichsten Wege abgezogen". Durch eine Umarbeitung wäre ein ganz anderes Werk entstanden "und manches einzelne Gute, welches der Verfasser auf seinem Wege und auf seine eigene Weise als geübter praktischer Lehrer vorgebracht hat .... wäre unbenuzt geblieben".

Dadurch, dass Reichardt sich darauf beschränkte, das nach seiner Überzeugung Unrichtige zu verbessern und das wesentlichste Fehlende hinzuzusetzen, erhielt sich das Werk tatsächlich in der alten Löhleinschen Gestalt. Reichardt ging mit beträchtlich mehr Bedachtsamkeit und Einfühlungsvermögen an das Löhleinsche Schulwerk heran, als das der etwas pedantische Witthauer bei der Klavierschule vermocht hatte. Vorsichtig stellte er Worte um, wo es die Klarheit erforderte, seltener fügte er klärende Sätze hinzu

228) H.v. Hase, Beiträge zur Breitkopfschen Geschäftsgeschichte. Z.f.M. II S.468.

(So S.11 § 25 u. S.98 § 102). Wohl muss zur Entlastung Witthauers angeführt werden, dass er die Ergebnisse einer dreissigjährigen sehr bedeutenden Weiterentwicklung des Klavierspiels in die Neuauflage einarbeiten musste, und dass das Original der durch ihn zu verbessernden Klavierschule wirklich reformbedürftiger als die Violinschule war, aber auch das Verhältnis zu Löhleins persönlichem Stil ist bei Reichardt, dem ästhetisch und literarisch feinfühligen friedericianischen Hofkapellmeister anders. Er hat eine angenehme Art, sich in Löhleins anschauliche Unterrichtsweise hineinzuversetzen; selbst einige klassische Zitate lässt er stehen und reinigt die Schreibart von "vor einigen und 20 Jahren" nur von den Auswüchsen. "Einige Kraftausdrücke des Verfassers hab' ich jedoch mit Vorbedacht stehen lassen, weil sie wirklich treffend und bedeutend sind".

Reichardt versäumt nicht, für die Lehre vom Bogen und von den Manieren als Ergänzung auf seine 1776 erschienenen "Pflichten eines Ripienvioliniste" hinzuweisen. Dabei bemerkt er gleich im Gegensatz zu Löhlein, dass die Manieren

> "für den Vortrag des Violinisten gar nicht von so grossem Werte und nutzbarer Anwendung sind,als für den Clavierspieler. Sie wurden gefunden, vielleicht nur den Tanzverzierungen nachgebildet, um bey den französischen unsangbaren Clavierinstrumenten den Mangel an Dauer des Tones zu ersetzen, den die Violine gleich der Singstimme ganz in ihrer Gewalt hat".

Der Titel des Reichardt-Löhleinschen Schulwerkes lautet jetzt: "George Simon Löhleins / Anweisung / zum / Violinspielen / mit praktischen Beyspielen / und zur Übung / mit zwölf kleinen Duetten erläutert, / zum dritten Mahl / mit Verbesserungen und Zusätzen / auch mit / zwölf Balletstücken / aus der Oper Andromeda und der Oper Brenno / vermehrt herausgegeben / von / Johann Friederich Reichardt. / Leipzig und Züllichau[229], / bey Friedrich Frommann 1797.

Das Gewand der Violinschule war mit Glück bewahrt worden, inhaltlich aber weicht Reichardt ab; so S.9 § 17 bei den Weisungen für die Kinnauflage:

> "Einige Violinisten legen auch das Kinn fest auf die rechte Seite der Decke, andere auf die linke; am freiesten bleibt der Körper und das Instrument, wenn man hier eben so wenig des festen Drucks mit dem Kinne als oben mit den Fingern zur sichern Lage bedarf. Bey Schwierigkeiten, wo die Hand oft auf und ab fährt, ist indess der Druck auf die rechte Seite vorzuziehen".

Auch Löhleins Förderung, den Arm "einwärts, nach dem Leibe zu

---

229) Rauschning (S.373) schreibt fälschlich: Jena.

gedreht" zu halten, ist nicht in Reichardts Sinne, weder so noch zu hoch muss der Arm gehalten werden (§ 18).

Eine weitere Veränderung nimmt Reichardt bei den Duetten vor, er lässt 11 Löhleinsche Beispiele fort und setzt an deren Stelle Ballettstücke aus seinen Opern "Andromeda" und "Brenno" ein. Im zweiten System benutzt er dabei nur zweimal den Violinschlüssel, in den übrigen Fällen bewirkt die Notierung des zweiten Systems im Basschlüssel, dass der Spieler dieser Stimme einen für einen Schüler recht schwierigen Begleitbass spielen muss; der Anfänger ist also in Reichardts eigenen Stücken ganz auf das obere System angewiesen. Von kanonischen Episoden ist Reichardt in seinen Arbeiten ziemlich abgekommen (Ausnahme 1. Tanzstück S.75 Vivace D-dur 2/4); er sagt selbst über seine Übungsstücke:

> "..... ich habe zwölf Tanzstücke ..... beygefügt, und diese so eingerichtet, dass sie allein zu spielen sind,und mit einer begleitenden Unterstimme ziemlich befriedigend klingen, besonders wenn diese von einem Forte Piano oder Flügel vorgetragen wird. Balletstücke aber hab' ich vorsetzlich aus der Ursache gewählt, weil nichts so geschickt ist, das Ohr und Gefühl für Takt und Rhythmus zu bilden, als gehörig eingerichtete charakteristische Tanzstücke". (Vorbericht.)

Wie Reichardt bemüht ist, sich in die praktische Art seines Vorgängers hineinzudenken, beweisen seine Worte über die Eigenschaften eines guten Bogens (S.6 § 7) und die Reinigung desselben (S.14 § 29), über die beste Aufbewahrung der Saiten (S.7 Anm.) mit der Empfehlung des Königsberger Saitenfabrikanten "Hrn. Kaulbarsch", über die "Abgleichung des Griffbrettes" (S.8 § 1), über Verhaltungsmassregeln, wenn der Steg umgefallen ist (S.8 § 12), sowie in den Bemerkungen über das Kolophonium (S.13 § 29). Dagegen hat Reichardt Löhleins spassigen Eingangsdialog gestrichen und die Einleitung gekürzt; prägnanter als die Darlegungen Löhleins sind Reichardts Erörterungen über Schwierigkeit und Kunst des Violinspiels (S.1-2).

Bei den übrigen Änderungen Reichardts fällt auf, dass er für das Violoncell den Namen "Bassettel", für die Bratsche noch die Bezeichnung "Alto (!) viola" kennt. Ausserdem wird jetzt nicht mehr gelehrt, dass die erste Note der Triole einen "vorzüglichen Druck" bekomme (S.19 § 39), als Zusatz zu den Ausführungen Löhleins nehmen wir zur Kenntnis, dass Reichardt empfiehlt, dem Schüler im Geigenunterricht die Noten nach dem Kennenlernen der Saiten beizubringen (S.22 § 4). Das "Haselrütchen", das Löhlein empfahl, um den Bogen ordnungsgemäss zu halten, (s. oben S. 197) wird weggelassen. Die Beispiele im Kapitel vom Takt (S.17) sind bei Reichardt mehr abstrakt vermittelt, so verschwindet das Beispiel vom Geldzählen und vom zerschnittenen Apfel; der Lehrer

lässt den Schüler zählen und zählt selbst in schnelleren Rhythmen oder er lässt den Schüler eine Skala spielen und auf jedem Bogenstrich 2,4 oder 8 zählen (S.17 § 37). Der Gebrauch von besonderen "über die Noten gesezte Zeichen" für Verzierungen ist nach Reichardt nur "bey uns Deutschen" üblich (S.38 § 65), die kurzen Vorschläge will er mit "einem Sechzehntheil oder zwey und dreyssig Theil bezeichnet" wissen. Einige Änderungen in den von Löhlein übernommenen Duetten sind nicht nennenswert. Im Abschnitt über die Harmonie nennt Reichardt neben Rameau noch Tartini als Begründer der Lehre von der Entstehung der Harmonie (S.111 § 118). Auch in der "Zugabe" hat Reichardt etwas zu bessern. Den Ton der Stainergeigen findet er "fest, durchdringend, Klarinettartig" (S.116); nach seiner Meinung wohnen die "besten und meisten Tyroler Geigenmacher ..... jezt in Mittenwalde ohnweit der bayrischen Gränze" (S.118). An Geigenbauern kennt Reichardt noch "Bächmann in Berlin und Helmer in Prag"[230] (S.119 Anm.).

Kein Löhleinsches Schulwerk hat eine so verständnisvolle Neugestaltung erfahren, wie die Violinschule durch J.Fr. Reichardt.

Viele kleine Züge mussten zusammengetragen werden, um einen annähernd vollständigen Eindruck der Persönlichkeit Löhleins zu erhalten, an dessen Verdiensten die Forschung bis jetzt etwas vorbeigesehen hatte. Die lückenhafte Darstellung des Lebens Löhleins ist durch das Fehlen wichtiger positiver Nachrichten begründet. Diesen Mangel möglichst auszugleichen, wurden im ersten und besonders im dritten Teil häufig Löhleins Worte zitiert, um ausser dem Inhalt der Werke die Eigenart des einstmals geschätzten Pädagogen und zugleich des Menschen zu uns sprechen zu lassen.

Löhleins Kompositionen haben mehr Fremdes aufgenommen als Eigenes abgegeben. Anders ist das bei seinen theoretischen Werken. Hier konnten, bewirkt durch die praxisgebundene, lebendige, mit einem Wort: durch die volkstümliche Lehrart weitgehende Einflüsse über Löhleins Zeit hinaus nachgewiesen werden.

---

230) W.Frhr.v. Lütgendorff, Die Geigen= und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Frankfurt 1904. S.26/27, kennt nur zwei Bachmanns in Berlin. -- Vgl. Lütgendorff S.277.

Anhang I

Die Löhlein-Witthauersche Klavierschule in der Bearbeitung durch August Eberhard Müller (1804 u. 1819)

Das Jahr 1800 hatte den Schlusstrich unter die direkte Wirkung der Löhleinschen Klavierschule gezogen. Das Lehrbuch, das A.E. Müller 1804 auf Anregung des Verlegers Frommann in Jena der Welt übergab, enthielt ausser dem Vermerk auf dem Titelblatt und dem achtungsvollen Hinweis auf Löhleins "beym grossen Publikum seit langer Zeit akkreditierten Namen" (Vorrede) nicht mehr viel von den Gedanken des alten Pädagogen. Müller hat Löhleins eigene Ausgabe wahrscheinlich gar nicht mehr gekannt, denn er nannte den in der Witthauerschen Abänderung übernommenen Generalbassteil "Löhleins zweckmässig gearbeiteten zweyten Theil".

In unsere Löhlein-Studie gehört zwar Müller streng genommen nicht mehr hinein, da aber seine Klavierschule von dem Biographen A.E. Müllers Günther Haupt[231] nur ganz vorübergehend erwähnt wird, sollen hier in der Form einer Nachlese die wichtigsten Züge hervorgehoben werden.

Der Mann, der uns in Haupts Schrift geschildert wird, besitzt ausser seinen ausgezeichneten Fähigkeiten als Musiker noch eine vielseitige Bildung; in der Zeit seiner Tätigkeit als Weimarer Hofkapellmeister ist sein Verhältnis zu Goethe fast freundschaftlich zu nennen.

Aus der schlichten Löhlein-Witthauerschen Klavierschule macht Müller ein Compendium der Klavierwissenschaft von 372 Seiten, damit Löhleins Totalitätsgedanken (Lehre von der ganzen Musik s. oben S.113) in gewisser Weise wieder aufgreifend. In diesem umfangreichen Buch findet der Anfänger wie der Fortgeschrittene wohl keine Frage unbeantwortet; es geht jedoch nicht an, dass alle interessanten Einzelheiten hier durchgesprochen werden.

Die Zweiteilung der Klavierschule ist noch gewahrt; das Exemplar aus der Staatsbibliothek Berlin hat zwei Titelblätter:

1.) G.S. Löhleins Clavierschule / oder / Anweisung zum Clavier- und Fortepiano-Spiel / nebst / vielen praktischen Beyspielen/ und / einem Anhange vom Generalbasse / sechste Auflage, ganz

---

231) G.Haupt, A.E. Müllers Leben und Klavierwerke. Diss.Leipzig 1927.

umgearbeitet und sehr vermehrt / von / A.E.Müller / mit einer Kupfertafel / Jena / bey Friedrich Frommann / 1804.
Widmung an den Prinzen Peter Friedrich Georg zu Holstein Oldenburg.

2.) A.E. Müllers Clavier- und Fortepiano-Schule / oder / Anweisung / zur richtigen und geschmackvollen Spielart beyder Instrumente / nebst / einem Anhange vom Generalbass / mit einer Kupfertafel .... (dann Wortlaut wie oben.)

Der Titel besagt, dass sich das Interesse der Klavierspieler vom Clavichord und Cembalo weg auf das Pianoforte gerichtet hat, dessen Name in der Löhleinschen Reihe hier das erstemal auf dem Titelblatt erscheint. Aber damit nicht genug, die Generalbasslehre wird, obwohl in der Witthauerschen Form fast ganz unverändert übernommen, in den Anhang verbannt. (Witthauers Kapitel "Vom harmonischen Dreyklange" und "Vom eigentlichen Hauptaccord" zieht Müller in das Kapitel 6 mit der Überschrift "Vom harmonischen Dreyklange" auf S.319 zusammen; für die zufälligen Dissonanzen gebraucht Müller auch die Ausdrücke "Vorhalte oder stellvertretende Intervalle", so im Kapitel 14 S.346.) Dass die alte Kunst des Akkompagnierens im Aussterben begriffen ist, geht auch daraus hervor, dass Müller bei den vollständig ausgearbeiteten Generalbassbeispielen Witthauers das Solo weglässt; der Schüler soll zu den schon vorhandenen Akkorden eine neue Melodie erfinden. Besser kann uns der Unterschied der Zeiten gar nicht klar werden: das 18. Jahrhundert muss lernen, ein Solo zu begleiten, das angehende 19. Jahrhundert muss lernen, eins zu erfinden, nach Müllers Meinung (Vorrede S.VIII) die erste Anleitung zur Komposition.

Die Lehre vom Klavierspiel nimmt mit 301 Seiten fünf Sechstel des ganzen Müllerschen Werkes ein. Das Clavichord, das nach Müller die Finger zur Trägheit verführt (S.5), ist dem Pianoforte fast ganz gewichen (S.1); trotzdem gibt Müller in dieser gründlichen Vorlesung über Klavier und Klavierspiel eine Beschreibung des Clavichords. Das jetzt wichtigere Pianoforte aber wird in seinen einzelnen Teilen auf einer Kupfertafel dem Schüler vor Augen geführt (Erwähnung der "Dämpfer" d.h. Pedale; später des "Ditanaklasis"[232]). Den Flügel (Clavicembalo) verwirft Müller völlig, er hat mit seinem "spitzen, schneidenden, grellen Ton" nur den Vorzug, im Ensemble säumige Musiker und Sänger an ihren Einsatz zu erinnern (S.3 Anm.1).

---

232) Vgl. Allg.Mus.Ztg.1803. S.867. (Leipzig).

Neben diesen Beschreibungen der Klavierinstrumente enthält die Einleitung "Gedanken über Lehrer und Lehrart im Allgemeinen". Hier sammelt Müller die pädagogischen Gedanken, die bei Löhlein und Witthauer über die ganze Lehre vom Klavierspiel verstreut waren, zu einem richtigen System. Die Worte Müllers über die Eigenschaften eines guten Lehrers erinnern stark an die einschlägigen Ausführungen des alten St. Lambert[233]. (Forderung des "Scavoir et probité".) Von den wichtigsten Anweisungen Müllers über den Spielapparat prägen wir uns folgende ein:

> "Die Hand muss beständig so frey und natürlich liegen, dass sie, ohne Erhebung der obern Gelenke der Finger, jede Bewegung derselben gestattet. Der Arm trage also die Hand, die Hand trage die Finger ....." (S.4 § 9).

Nur die Finger sind in die Höhe zu heben, nie die Hand. Ausnahme bei Stakkatostellen und Akkordfolgen, die nicht gebunden werden können (S.5).

Die Taste muss möglichst vorn angeschlagen, der Ton nicht durch Schlagen oder Drücken, sondern durch ein elastisches Anschnellen hervorgebracht werden. (Hier findet sich auch die einzige Stelle, an der Müller noch Löhleins Worte gebraucht: Man lernt beim Pianoforte die Finger besser aufheben (S.3 § 5).

In der Einleitung geht Müller überdies sehr genau auf die Anordnung des Unterrichts ein, und die Gedanken Löhleins über die Behandlung des Instruments werden, durch zahlreiche Anregungen vermehrt, hier eingeschlossen.

An den folgenden Kapiteln haben wir die Vollständigkeit der Elementartheorie zu rühmen, ebenso bei der Manierenlehre, die jetzt auch die willkürlichen Veränderungen enthält (S.45); im wesentlichen werden Witthauers genaue Ausführungen hierüber noch weiter ausgebaut. Eine grundlegende Änderung nimmt Müller mit dem Kapitel über die Applikatur vor (S.47); wie Witthauer gibt er erst Fingersatzregeln für den hörbaren und stummen Fingerwechsel auf derselben Taste, den Gebrauch des kleinen Fingers, des Daumens auf Obertasten, derselben Finger hintereinander (Terzen und Sexten in C-dur), des Über= und Untersetzens (Untersetzen des Daumens nach dem 5. Finger), des Fingersatzes bei Sequenzstellen und des Auslassens eines Fingers.

Danach lässt Müller den Schüler Elementarübungen in der Fünffingerstellung an einem Stück der C-durtonleiter ausführen und steigert (auf 252 Seiten) die Schwierigkeit, die Ausdehnung und die Mannigfaltigkeit dieser Figurenkombinationen (die ein guter

---

233) Principes Cap.1.

Lehrer eigentlich ad hoc improvisieren müsste) bis zur regelrechten Etüde (S.230, 232, 252, 262, 291 und 294).

Das Handstück ist verschwunden, und damit hat Müller mit der alten Löhleinschen Methode ganz gebrochen; mit diesen von den leichtesten Übungen ansteigenden Miniaturetüden, die nur auf die technische Zweckmässigkeit abgestellt sind, erfüllt Müller die Forderungen der immer komplizierter werdenden Technik an Spieler und Lehrer. Er empfindet offenbar, dass er im Unterricht neue Wege einschlagen muss, "da, seit Mozart und Clementi, das Klavierspiel so ungemein erweitert und höher getrieben worden, so dass fast kein einziger Komponist, der in Ideen neu und schwer ist, auch für die Ausführung neu und schwer zu schreiben ermangelt" (Vorbericht).

Wie in allen Kapiteln der neuen Klavierschule zeigt sich auch im Kapitel über den Vortrag (S.295-300), in dem Müller die Gedanken Witthauers vom richtigen Vortrage, der dem schönen Vortrag vorauszugehen hat, erweitert und vertieft, und im Kapitel "Von der Temperatur und Stimmung" (S.301-304) das Streben nach Vollständigkeit des Weimarer Kapellmeisters.

Eine weitere Auflage der Müllerschen Klavierschule (in der Reihe der Auflagen der Löhleinschen Schule also die siebente) gab der Verlag C.F.Peters 1819 in Leipzig heraus. Müller wurde bei dieser Arbeit vom Tod überrascht (Vorrede des Verlegers), und so kam es nur zur Überarbeitung des Klavierteils. Hier stellte Müller endlich die Manierenlehre hinter das Kapitel von der Applikatur (vgl. oben S.127). Im Kapitel von der Applikatur schickt Müller den Fünffingerübungen noch mehr vereinfachte Übungen für nur zwei Finger voraus. Im Generalbassteil sind beim Abschnitt über die dreistimmige Begleitung zwei Beispiele Witthauers (Poco andante und Allegro) weggelassen.

A.E. Müllers Klavierschule in der Bearbeitung von C. Czerny (1825)

"Grosse/ Fortepiano-Schule/ von August Eberhard Müller/ vormals Capellmeister in Weimar/ Achte Auflage/ mit vielen neuen Beyspielen/ und einem vollständigen Anhange vom Generalbass/ versehen von Carl Czerny./ Leipzig/ bey C.F.Peters" lautet der Titel des letzten Werkes, das wir in unserer Studie zu berühren haben. Czerny, bei der Erneuerung dieses Lehrbuchs noch weniger als Müller ein Bearbeiter Löhleins, ist hier lediglich Herausgeber der (an sich selbständigen) Müllerschen Klavier-

schule und deshalb sehen wir in ihm nur den repräsentativen Vollender der Reihe verschiedener Umgestaltungen, durch die Löhleins ursprüngliches, lange erfolgreiches Unterrichtswerk schließlich zu einer ganz anders gearteten Pianoforteschule wurde.

Von Löhleins Anordnung ist allein die Zweiteiligkeit der Klavierschule geblieben; aber der zweite Teil dient nicht mehr der Anleitung zum Generalbaß-Spiel (die Praxis des Akkompagnements, von Müller noch erwähnt, kann um 1825 als erloschen gelten), sondern nur der Harmonielehre, die für den Klavieristen als Spieler eines vollstimmigen Instruments immerhin gewisse Bedeutung behält. Die Änderungen und Zusätze, die Czerny im zweiten Teil der Müllerschen Klavierschule anbringt, sind nach seinen eignen Worten den Ansichten und Theorien der vorzüglichsten Harmonielehren entnommen. Czerny beginnt bei der Besprechung der Intervalle noch vor der Akkordlehre gleich die Bedeutung der Signaturen und ihrer Ergänzungstöne zu erklären (S.259); weitere Neuerungen seinerseits sind die Einführung des Kapitels 11 "Vom Ausweichen (oder Modulieren) in verwandte und fernere Tonarten" und des Abschnittes von den "Enharmonischen Akkorden", d.h. der drei verminderten Septimenakkorde, die je nach den verschiedenen Tonarten, in denen sie auftreten, verschieden enharmonisch verwechselt werden und als Modulationsmittel sehr geeignet sind.

In der Lehre vom Klavierspiel legt Czerny den grössten Wert auf das Skalenstudium, ".... immer muss.... das Skalenstudium das Wichtigste bleiben, weil es ihm (dem Schüler) als Leitfaden für alles Übrige gelten und am schnellsten und sichersten seine Finger fähig machen kann, jedes andere gut hervorzubringen" (S.209).

Von anderen Erkenntnissen Czernys im Klavierspiel nennen wir als besonders wichtig, dass er das Legato als regelmässigste Art des Skalenvortrags und damit des Vortrags allgemein hinstellt.

Aus Czernys Schulwerk spricht die erwartungsvolle Stimmung am Anfang eines Jahrhunderts, das die Entwicklung des Klavierspiels auf schwindelnde Höhe treiben sollte:

> "Schon die Fortepianos an sich werden mit jedem Jahre durch neue Erfindungen und Verfeinerungen im Tone und in der Mechanik veredelt, und noch ist nicht abzusehen, wann dieses complicierte Instrument endlich als vollendet dastehen wird ...." (Vorrede).

Die zahlreichen nützlichen Anweisungen und Ratschläge des großen Wiener Pädagogen sind hier nicht zu erörtern. Sie müßten für eine künftige erschöpfende Darstellung der Vielseitigkeit seines Lehrsystems noch umfassend verwertet werden.[234)]

---

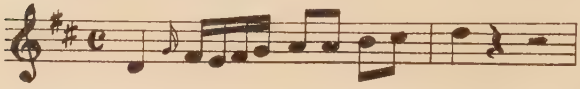
234) H.Steeger, Beiträge zu C.Czernys Leben und Schaffen. Diss.München 1924; Steeger kennt die Bearbeitung der Müllerschen Schule nicht.

Anhang II

Verzeichnis der Werke G.S. Löhleins

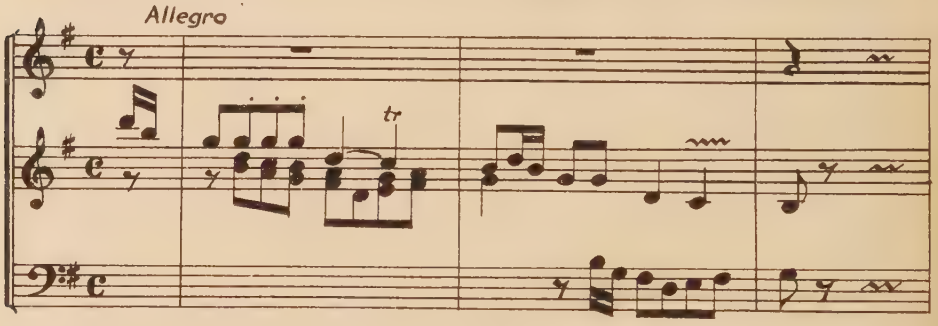
1. Instrumentalwerke

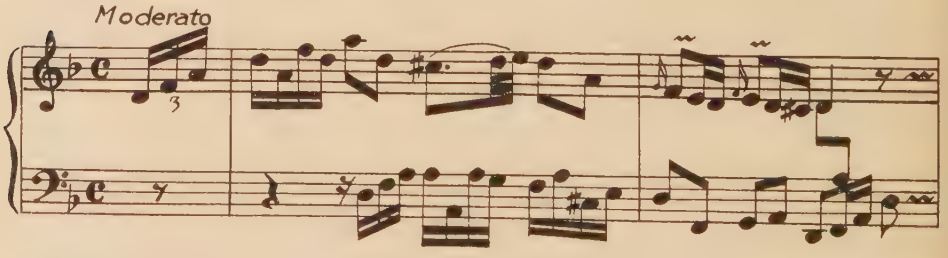
Partita a 2 Corni, 2 Oboi, 2 Flauti, 2 Violini, V. e Basso
1764 aufgeführt zu Leipzig im „großen Konzert"



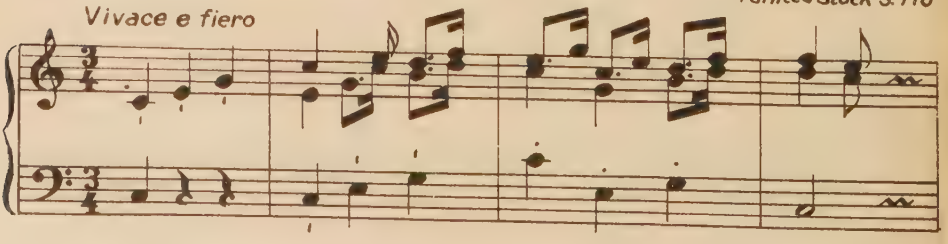
Das Werk ist nicht erhalten

Sonata a Cembalo concertato e Violino o Flauto
aus dem Breitkopfschen „Musicalischen Magazin (1765) Zweytes Stück" S. 34



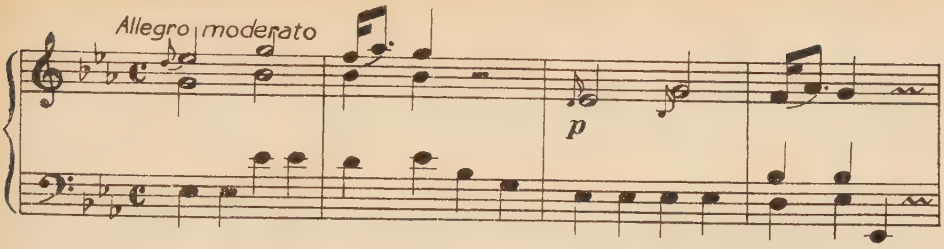
Sonata per il Clavicembalo Solo con variate repetizioni
aus Breitkopfs „Magazin" Drittes Stück S. 40

Sonata per il Clavicembalo Solo

in Breitkopfs „Magazin" ohne Namen (unter Löhleins Namen im Sammelband der Herzogl. Bibliothek Wolfenbüttel unter Vogel 310) 1. Satz Drittes Stück S. 69, 2. u. 3. Satz Fünftes Stück S. 116

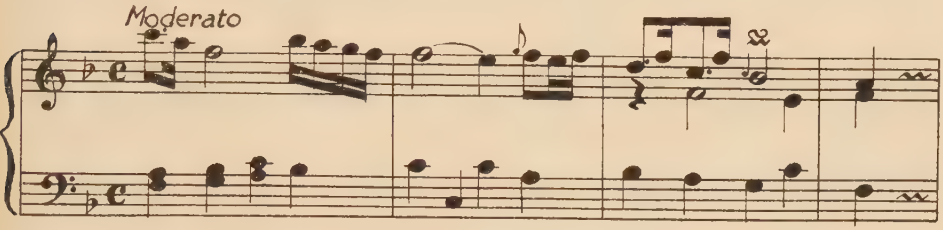


Concerto per il Cembalo concertato (c. 2 Viol. V.B.)

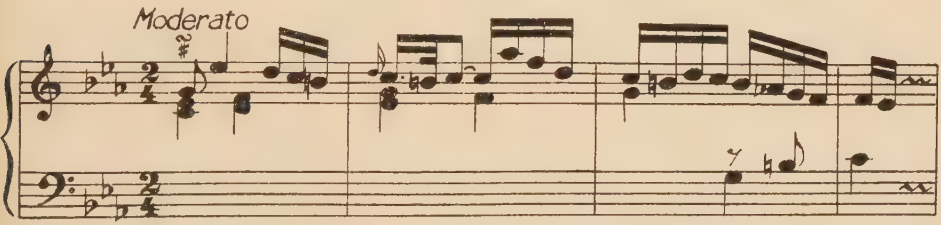
In Breitkopfs „Magazin" Viertes Stück S. 82



Sonata con variate repetizioni

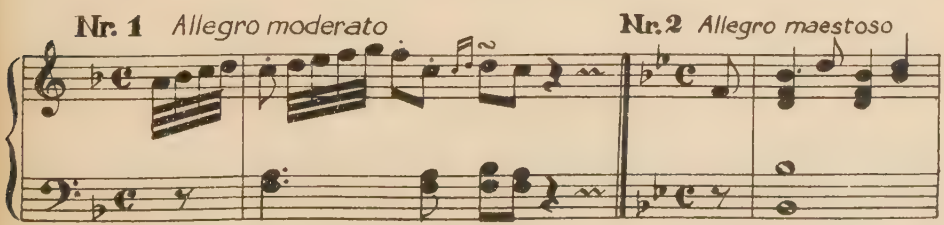
In Breitkopfs „Magazin" Sechstes Stück S. 132

Sonata per il Clavicembalo

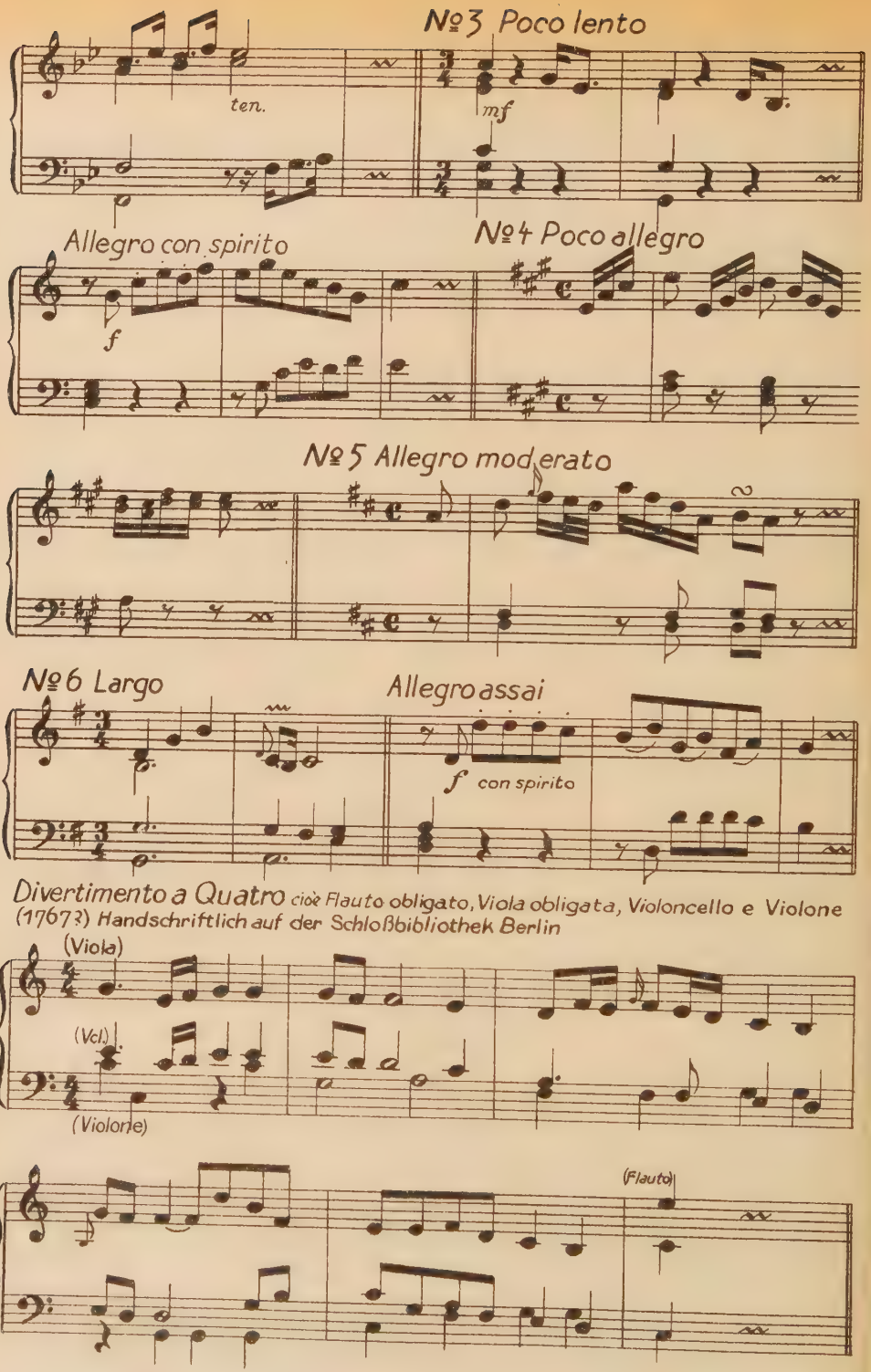
In Breitkopfs „Musicalischem Magazin" (1765) Achtes Stück S. 37



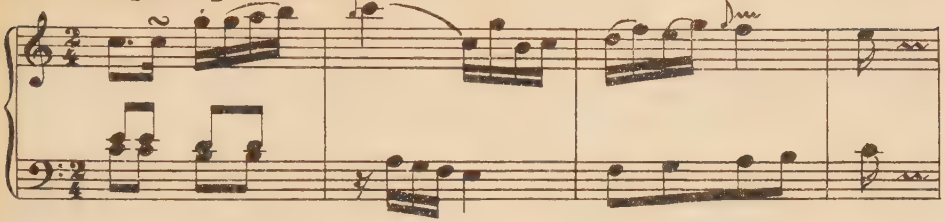
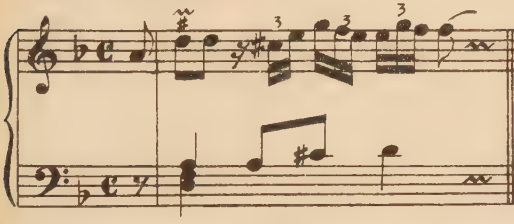
Sei Partite per il Clavicembalo Op. 1

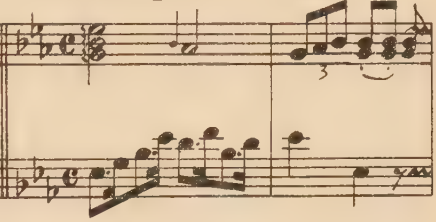
Leipzig 1766. Von Löhlein selbst gestochen und von Breitkopf in Verlag genommen.

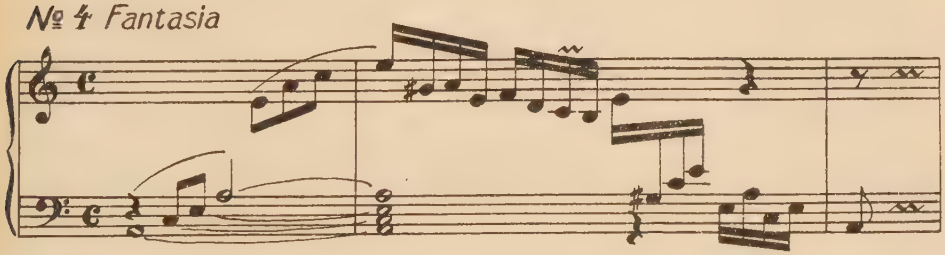
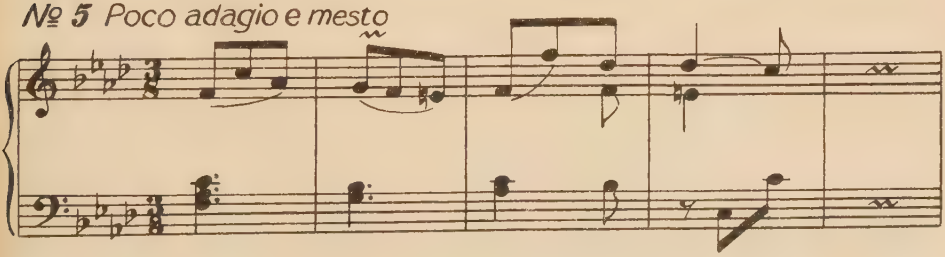


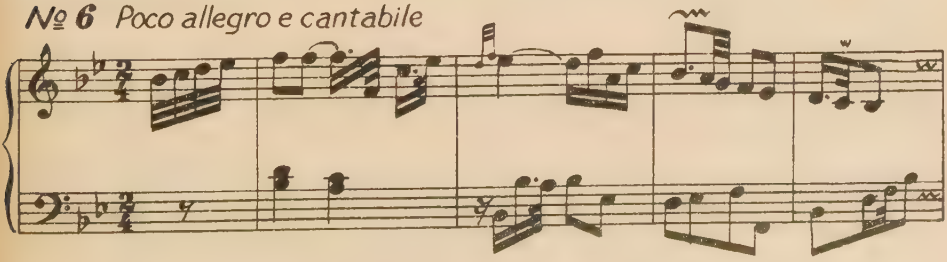

№3 Poco lento
ten.
mf
Allegro con spirito
№4 Poco allegro
f
№5 Allegro moderato
№6 Largo
Allegro assai
f con spirito
Divertimento a Quatro cioè Flauto obligato, Viola obligata, Violoncello e Violone
(1767?) Handschriftlich auf der Schloßbibliothek Berlin
(Viola)
(Vcl.)
(Violone)
(Flauto)

Sei Sonate con variate repetizioni per il Clavicembalo. Op. 2.
1768. Leipzig. Von Löhlein gestochen und von Breitkopf übernommen.

№ 1 *Allegretto grazioso*

№ 2 *Moderato*

№ 3 *Tempo giusto e maestoso*



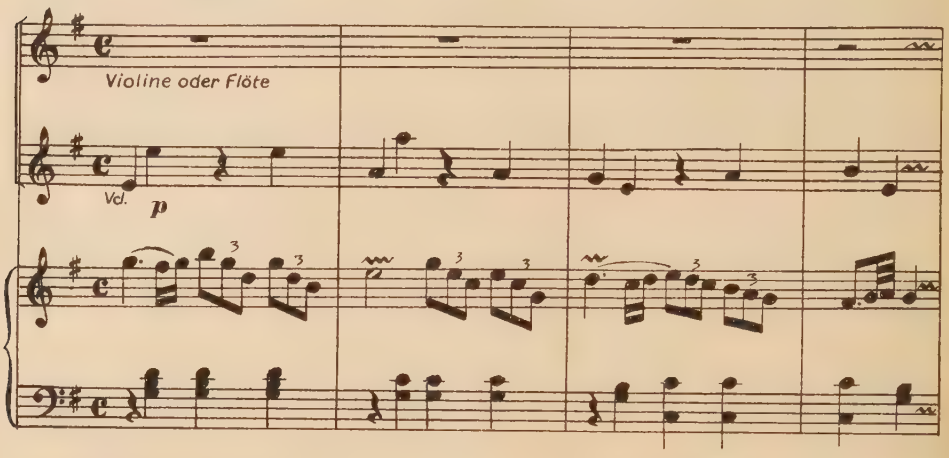
№ 4 *Fantasia*

№ 5 *Poco adagio e mesto*

№ 6 *Poco allegro e cantabile*

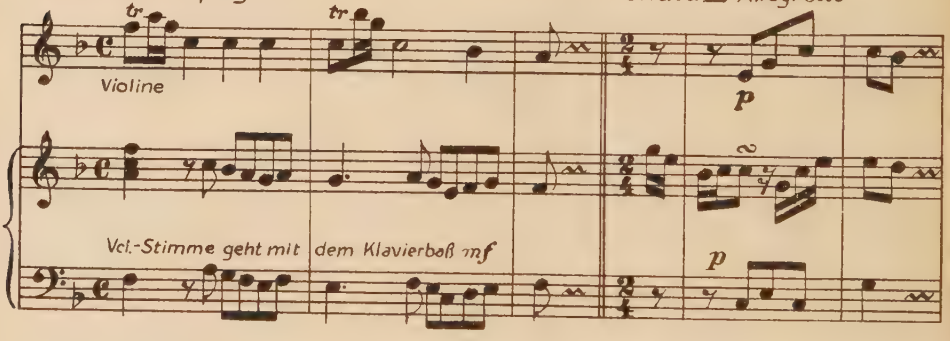


III Trio pour le Clavecin avec accompagnement de Violon ou Flute et Basso(!) ad libitum.... Op. 4. Collection I.

In Forkels „Musikalischem Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783" für 1769 angezeigt.

Sonata I Allegro

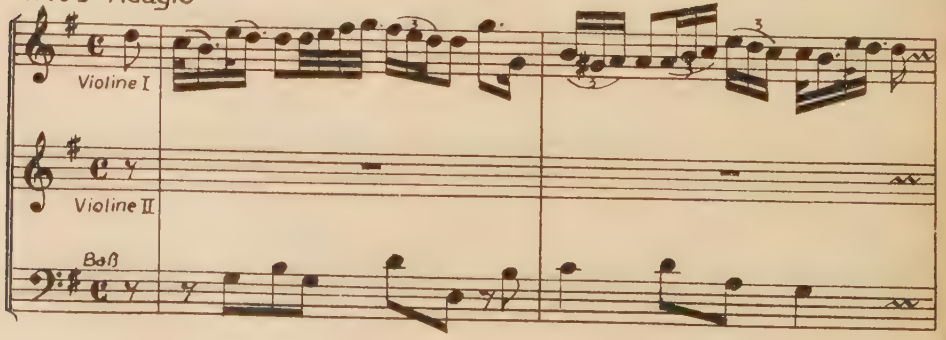


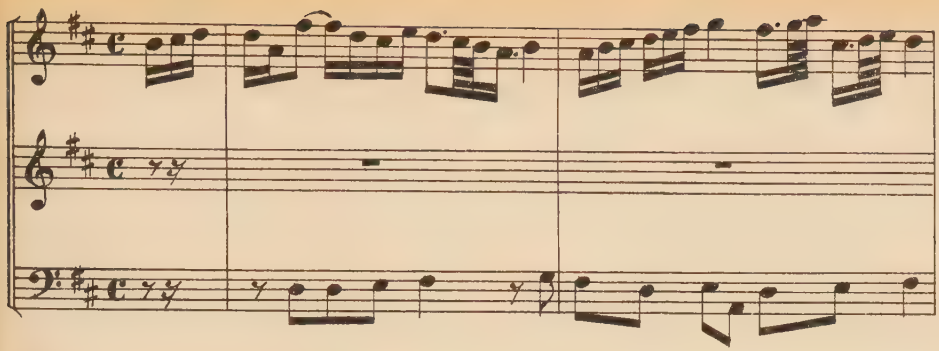
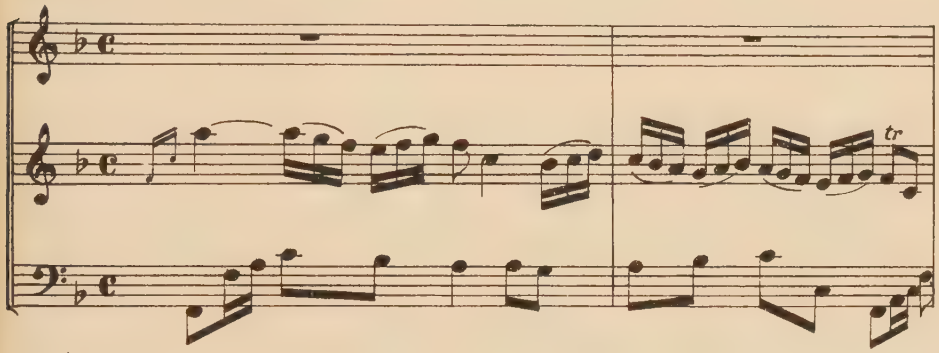
Sonata II Tempo giusto

Sonata III Allegretto

3 Trio à Violino primo, Violino secundo e Basso

Das Trio in D-Dur kann in der 1. Oberstimme auch durch eine Flöte besetzt werden.
Handschrift v. 1769 auf der Landesbibl. in Schwerin (Possessor F.M. Földner)

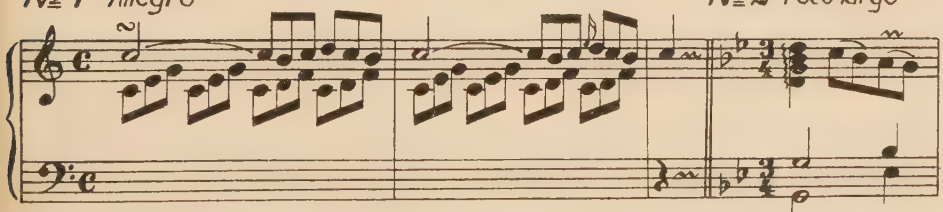
Trio I Adagio

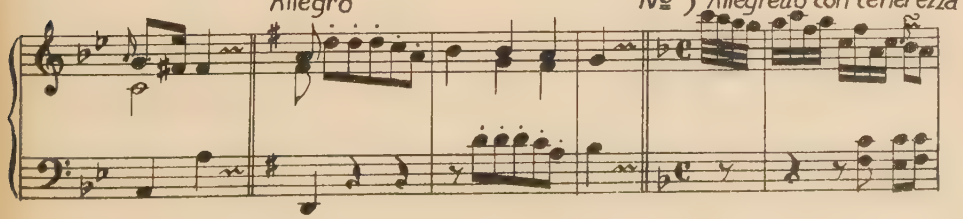
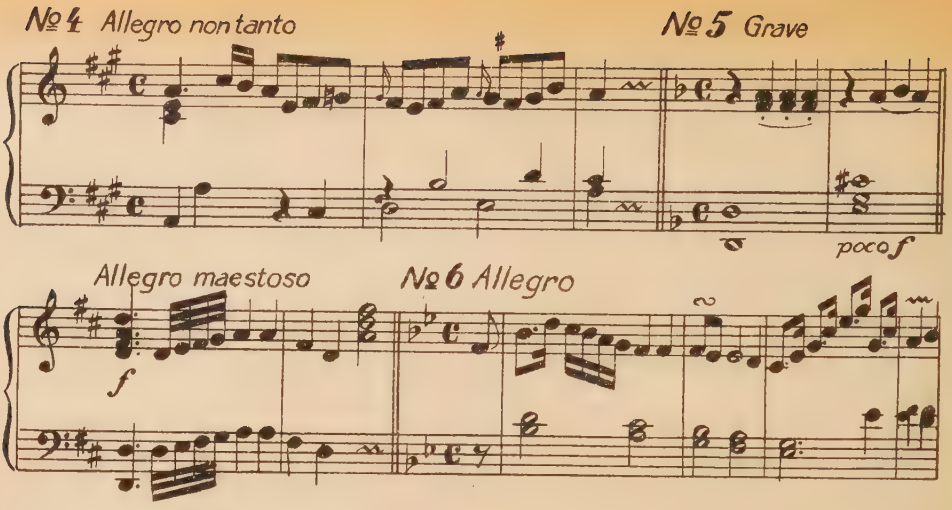


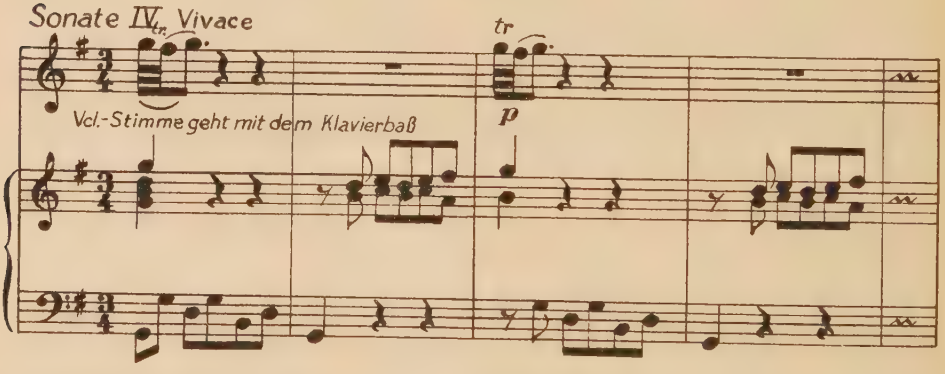
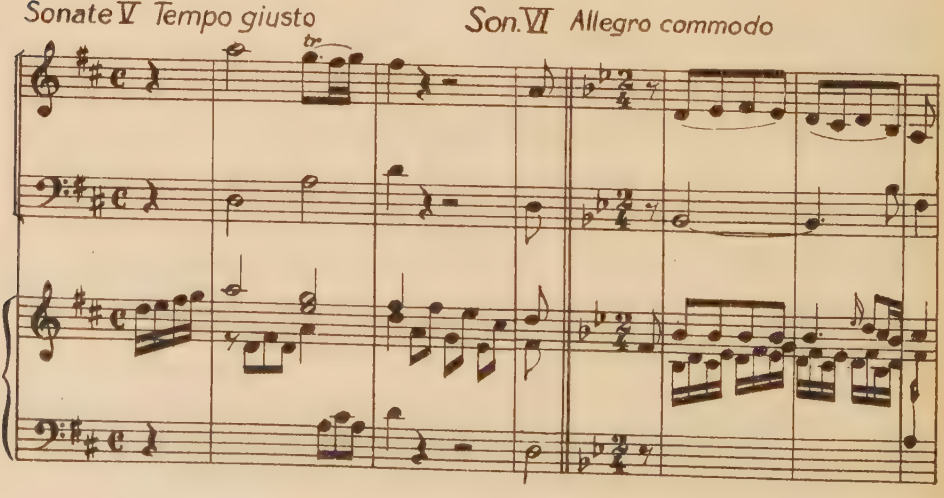
Trio II Adagio

Trio III Allegretto

Sei Partite per il Clavicembalo. Op. 3

1770 (Leipzig). Von Löhlein gestochen und von Breitkopf in Verlag genommen.

№ 1 Allegro

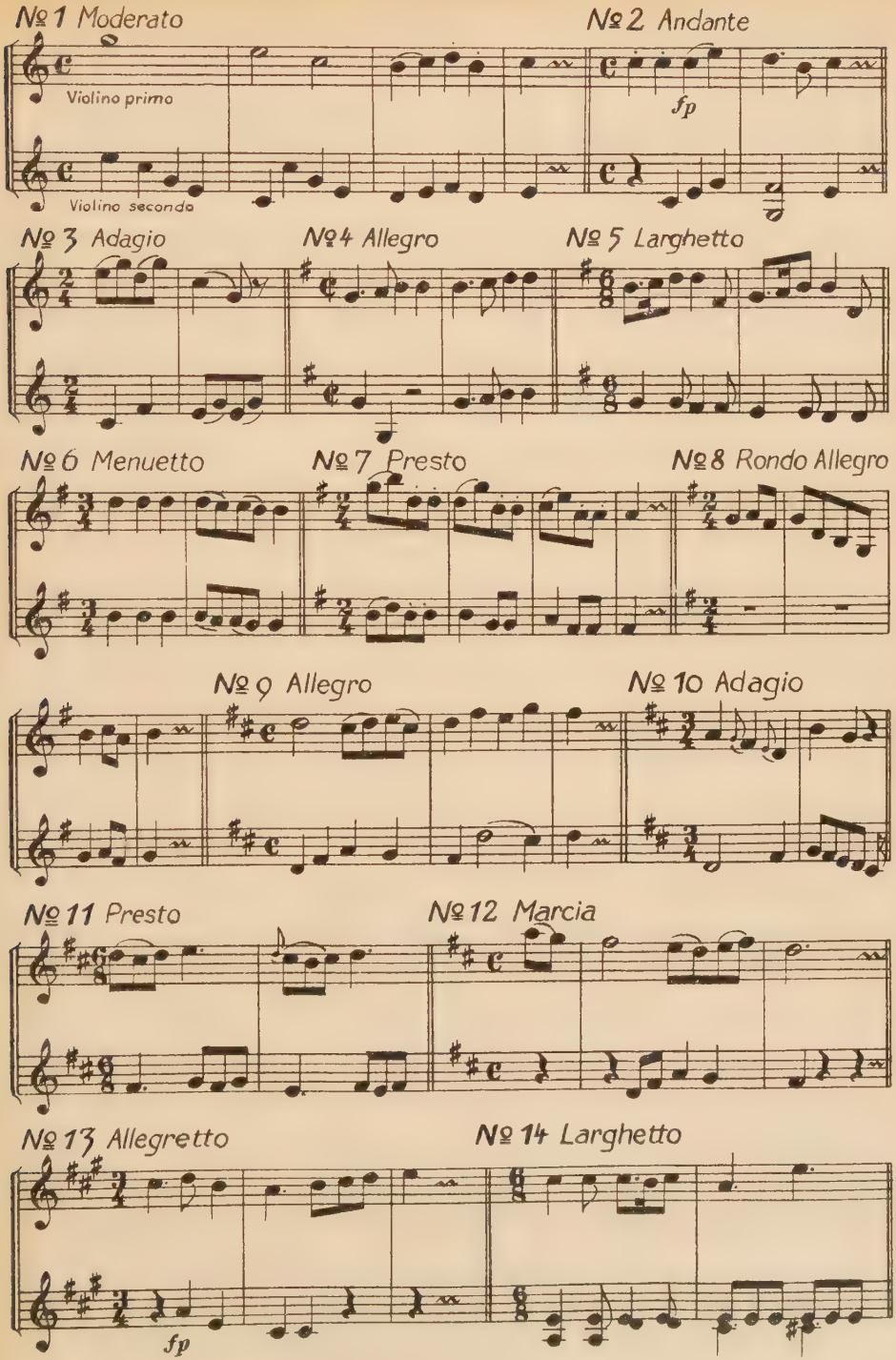
№ 2 Poco largo

Allegro

№ 3 Allegretto con tenerezza



III Trio pour le Clavecin avec accompagnement de Violon ou Flute et Basso ad lib.
Op. 4. Coll. II. In Breitkopf's Katalog für 1772 angezeigt.



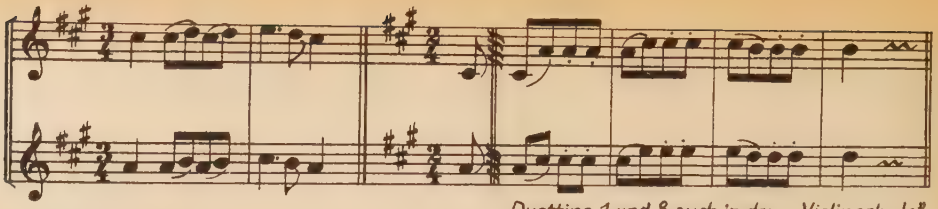
16 Duettini für 2 Violinen

wahrscheinlich vor 1774. Handschriftlich auf der Landesbibliothek Dresden.



№ 15 Menuetto

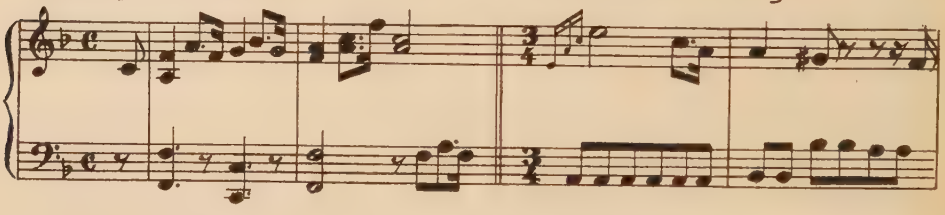
№ 16 Scherzando

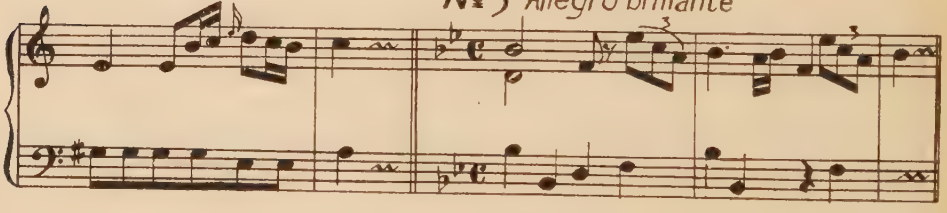


Duettino 1 und 8 auch in der „Violinschule"

Trois Concerts pour le Clavecin accompagnés de deux cors de chasse, deux Obois ou Flutes, deux Violons, Taille et Basse. Op. 5. 1775

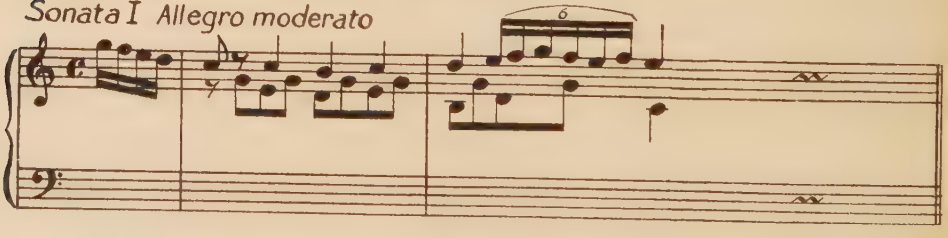
№ 1 Allegro moderato

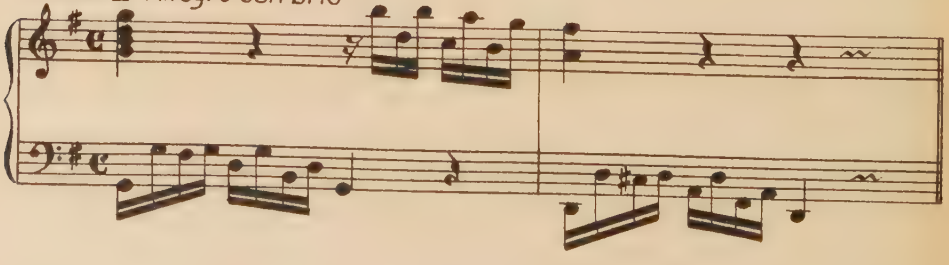
№ 2 Vivo ma non allegro

№ 3 Allegro brillante



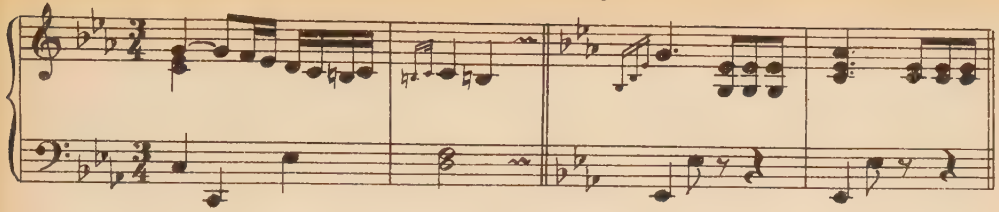
Six Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, trois avec accompagnement dun Violon et Violoncell ad libitum. Op. 6. 1776

Sonata I Allegro moderato



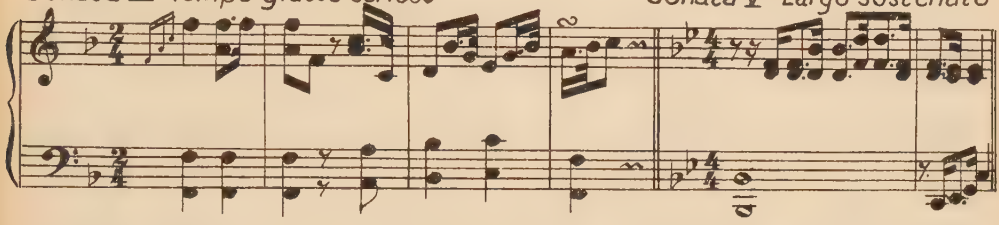
Sonata II Allegro con brio

Sonata III Andantino affettuoso

Allegro



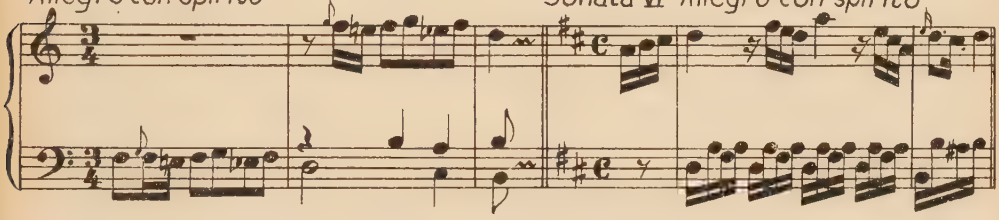
Sonata IV Tempo giusto serioso

Sonata V Largo sostenuto

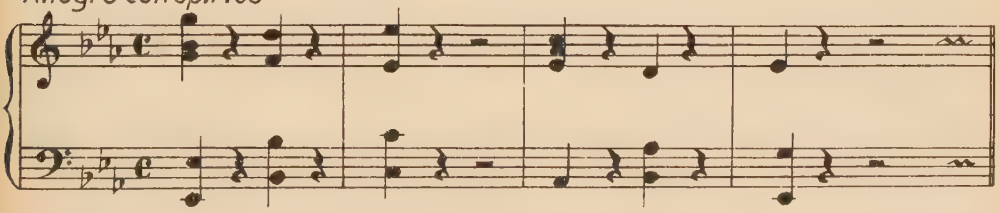


Allegro con spirito

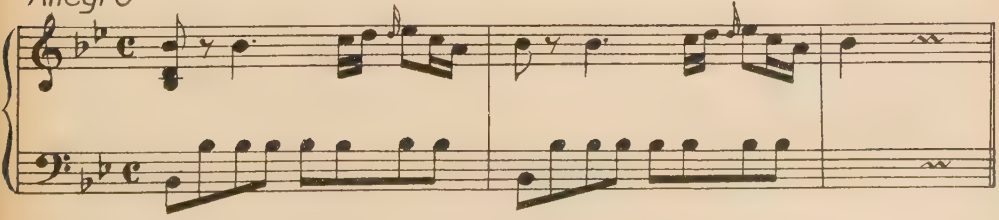
Sonata VI Allegro con spirito



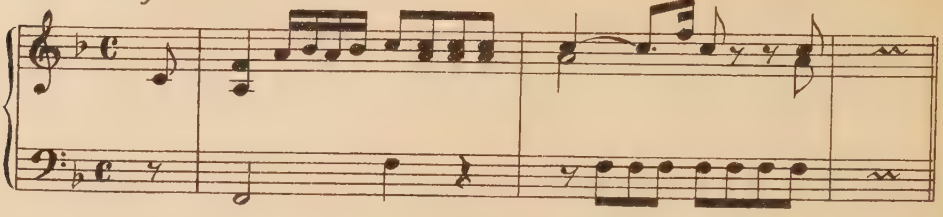
Grand Concert a clavecin obligé accompagné de deux Violons, deux hautbois, deux cors de chasse, Alto e Basse. Oeuvre Ier (!) Mis au jour par Guera Musicien. A Lyon. (Undatiert)

Allegro con spirito

Quatro per il Cembalo, Violino, Viola e Violoncello

Op. 6. A Lyon chez Guera éditeur 1778.

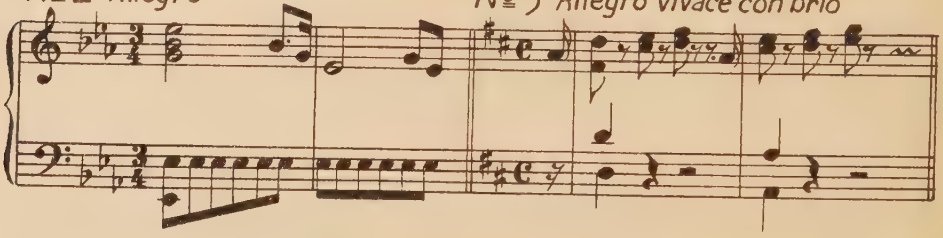
Allegro

Trois Concertos (!) pour le Clavecin, ou Pianoforte avec accompagnement de deux Violons et Basse. Op. 7. Lyon, Guera. (Nach dem Breitkopfschen Katalog ins Jahr 1781 fallend.)

№ 1 Allegro moderato



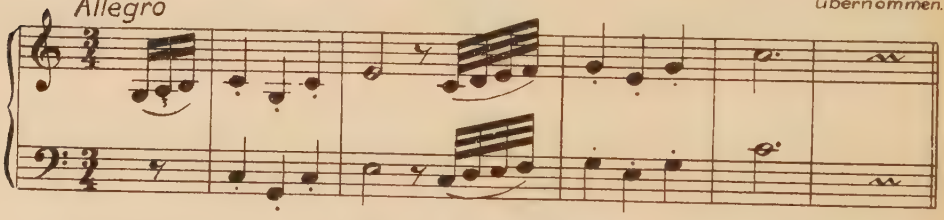
№ 2 Allegro

№ 3 Allegro vivace con brio

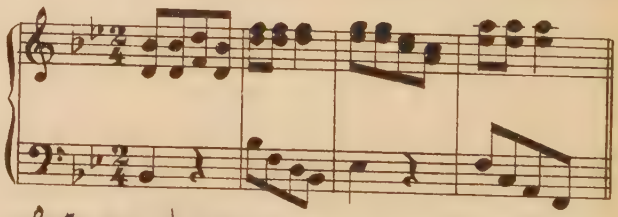


Concerto per il Cembalo concertato, due Corni, 2 Flauti, 2 Violini, Viola e Basso. Op. 8 Nr. 1. 1781. Von Löhlein selbst gestochen und von Breitkopf in Verlag übernommen.

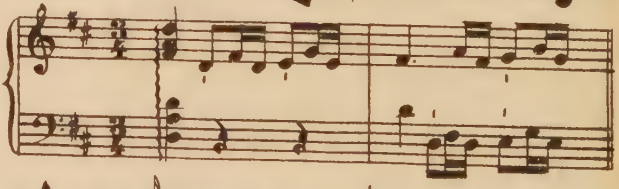
Allegro



Angloise

aus „Sammlung verschiedener Musicalien." Handschrift auf der Landesbibliothek Dresden (Undatiert).

Polonoise

aus „Hamburger Unterhaltungen". 1766 S. 61

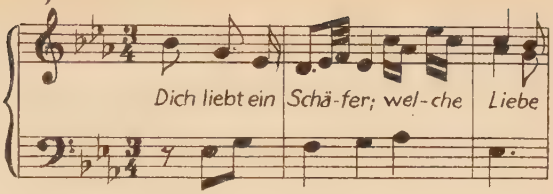


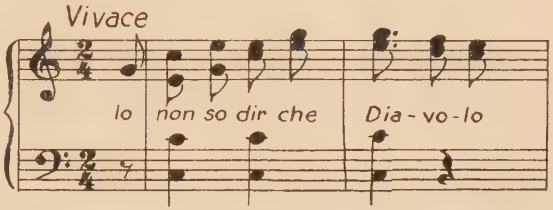
Polonoise

aus „Hamburger Unterhaltungen" September 1768, S. 208

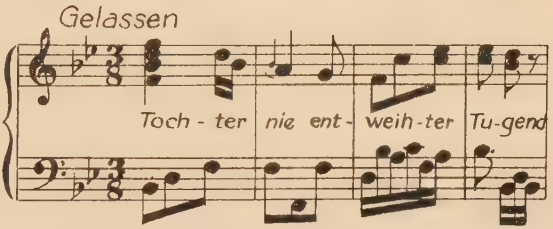
2. Vokalwerke

a) Lieder

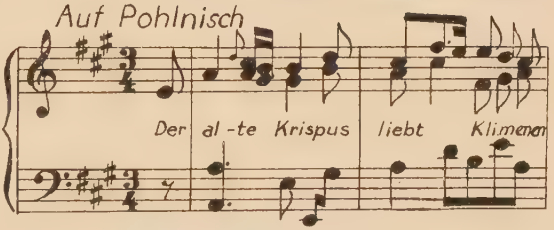
„Das Geständnis,"
aus „Hamburger Unterhaltungen"
März 1766

Canzonetta alla Signora Cataldi (?) Virtuosa di Musica sul Teatro dell' Opera buffa a Vienna. Aus „Hamburger Unterhaltungen" August 1766



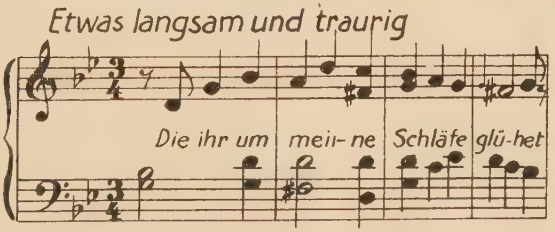
Lied an die Unschuld,
aus „Unterhaltungen" März 1767



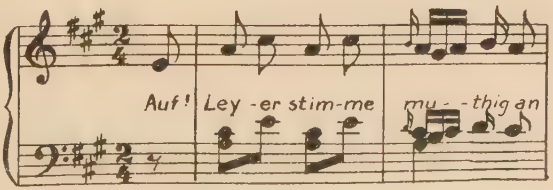
Lied aus der Operette
„Die neue Weiberschule,"
aus „Unterhaltungen" Sept. 1767



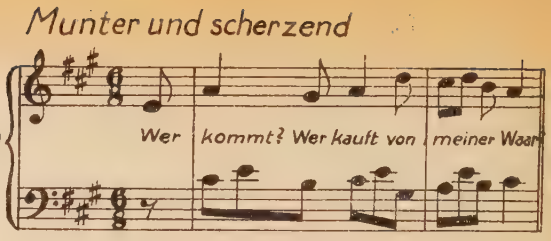
Todesbetrachtungen einer jungen Schönen,
aus S. J. F. Löwen's „Oden und Liedern" („Unterhaltungen" April 1768)



Neu-Jahrs-Wunsch,
aus J. A. Hillers „Sammlung kleiner Klavier- und Singestücke". (1.-12. Stück) Leipzig 1774. (Dritte Sammlung S. 17)

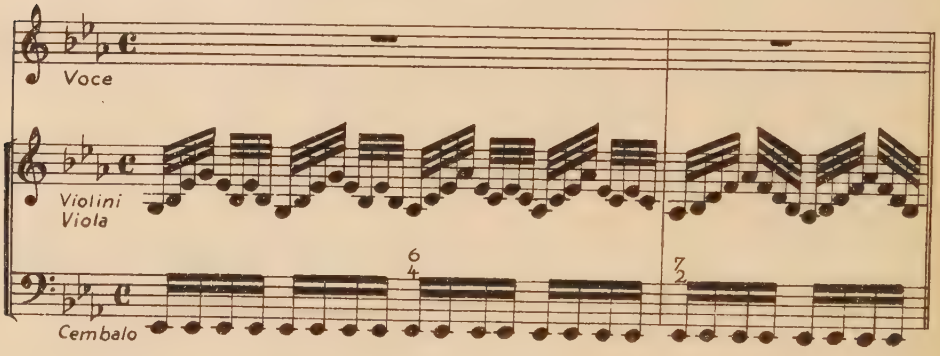


Neujahrslied,
(Text von Goethe)
aus „Unterhaltungen" Dezember 1769



b) Kantaten

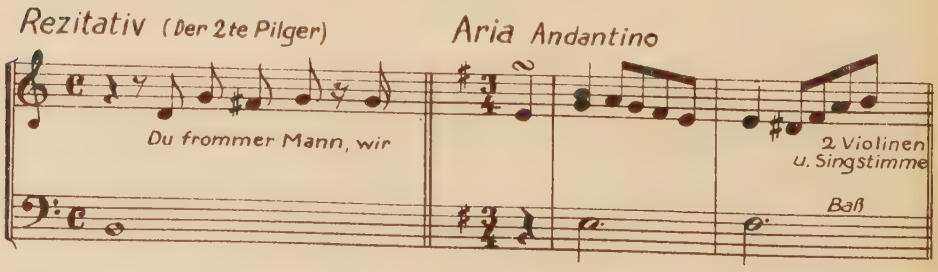
Rezitativ aus einer Passionskantate,
aus Löhleins Jenaer Zeit (um 1760) (Klavierschule v. 1765 I S. 157)



„Der Jenaische Pursche" (schertzhaffte Cantate a Canto ed Alto, 2 Violini. Viola e Basso), 1764 verzeichnet in Breitkopfs „Verzeichniß musicalischer Werke".

Das Werk ist nicht erhalten.

Rezitativ und Arie aus dem Oratorium „Die Pilgrimme auf Golgatha" (in der Klavierschule II 1781, S. 150–161)



3. Lehrbücher und ihre Bearbeitungen

Georg Simon Löhleins Clavier=Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret. Leipzig und Züllichau auf Kosten der Waisenhaus= und Frommannischen Buchhandlung 1765.
- Zweyte u. vermehrte Auflage 1773.
- Dritte und verbesserte Auflage 1779.
- Vierte und verbesserte Auflage 1782.

George Simon Löhleins Clavier=Schule, Zweyter Band. Worinnen eine vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Bässe, und andern im ersten Bande fehlenden Harmonien gegeben wird: durch Sechs Sonaten, mit Begleitung einer Violine erkläret. Nebst einem Zusatz vom Recitativ. Leipzig und Züllichau auf Kosten der Waisenhaus= und Frommannischen Buchhandlung 1781.
- Zweyte Auflage. Züllichau und Freystadt, bei Nathanael Sigismund Frommanns Erben 1788.

Georg Simon Löhleins Clavier=Schule, oder kurze Anweisung zum Clavierspielen und dem Generalbasse, mit practischen Beyspielen. Fünfte Auflage, umgearbeitet und vermehrt von Johann Georg Witthauer. Leipzig und Züllichau bey Nathanael Sigismund Frommanns Erben 1791.

G.S. Löhleins Clavierschule oder Anweisung zum Clavier= und Fortepiano=Spiel nebst vielen practischen Beyspielen, und einem Anhange vom Generalbasse. Sechste Auflage, ganz umgearbeitet und sehr vermehrt von A. E. Müller. Mit einer Kupfertafel. Jena bey Friedrich Frommann 1804.
(Auf der zweiten Titelseite: A.E.Müllers Clavier= und Fortepiano= Schule oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart beyder Instrumente nebst einem Anhang vom Generalbaß. Mit einer Kupfertafel. Jena bey Friedrich Frommann 1804.)

Fortepiano=Schule oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart dieses Instruments nebst vielen praktischen Beyspielen und einem Anhange vom Generalbaß. Siebente sehr verbesserte Auflage von August Eberhard Müller Capellmeister in Weimar. Mit einer Kupfertafel. Leipzig bey Carl Friedrich Peters 1819.

Grosse Fortepiano-Schule von August Eberhard Müller vormals Capellmeister in Weimar. Achte Auflage mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigern Anhange vom Generalbaß versehen von Carl Czerny. Leipzig bey Carl Friedr. Peters 1825.

Clavier Onderwys ofte korte en grondige Aanwyzinge ter Melodie en Harmonie doorgans mit Practicaale Voorbeeldern verrykt door Georg Simon Löhlein Muziek at Clavier Meester. Ms. (nach 1778)

Anweisung zum Violinspielen mit praktischen Beyspielen und zur Uebung mit vier und zwanzig kleinen Duetten erläutert, von George Simon Löhlein. Leipzig und Züllichau auf Kosten der Waysenhaus- und Frommannischen Buchhandlung 1774.
- Zweyte verbesserte Auflage 1781.

George Simon Löhlein's Anweisung zum Violinspielen mit praktischen Beyspielen und zur Uebung mit zwölf kleinen Duetten erläutert. Zum dritten Mahl mit Verbesserungen und Zusätzen auch mit zwölf Balletstücken aus der Oper Andromeda und der Oper Brenno vermehrt herausgegeben von Johann Friedrich Reichardt. Leipzig und Züllichau, bey Friedrich Frommann 1797.

Literatur

Abert,H. Illustriertes Musiklexikon. Stuttgart 1927.

-- Jos. Haydns Klavierwerke. Zeitschrift für Musikwissenschaft II. Leipzig 1919/20.

Auerbach,Cornelia. Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts. Kassel 1930.

Bach,C.Ph.E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Kritisch revidierter Neudruck nach der unveränderten .... zweiten Auflage des Originals Berlin 1759 und 1762. Mit Vorwort und Anmerkungen von W.Niemann. Leipzig 1906.

Beethoven,L.v. Brief an Czerny in Allg.Mus.Z. 20.9.1845.

Beyschlag,A. Die Ornamentik der Musik. Leipzig 1908.

Bie,O. Das Klavier. Berlin 1921.

Bieder,E. F.W.Marpurgs System der Harmonie, des Kontrapunkts und der Temperatur. Diss.Berlin 1923.

Biedermann,C. Deutschland im 18. Jahrhundert. Leipzig 1854-81. Bd.II.

Biedermann,W.Frhr.v. Goethe und Leipzig. Leipzig 1865.

Bitter,C.H. C.Ph.Emanuel und Friedemann Bach und deren Brüder. Bd.I. Berlin 1868.

Blümner,Th. Theatergeschichte Leipzigs. Leipzig 1818.

Bode,W. Die Tonkunst in Goethes Leben. Berlin 1912.

Borkowsky,E. Das alte Jena und seine Universität. Jena 1908.

Bossler,H.Ph. Musikalische Realzeitung. Speyer 1789.

-- Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht beim Clavier. Speyer 1782.

Brockt,J. E.W. Wolf (Leben und Werke). Diss. Breslau 1927.

Burney,Ch. Tagebuch einer musikalischen Reise. Aus dem Englischen übersetzt von C.D. Ebeling. Bd.III.Hamburg 1773.

Caspari,W. Gegenstand und Wirkung der Tonkunst nach der Ansicht der Deutschen im 18.Jahrhundert. Diss.Erlangen 1903.

Cramer,C.F. Magazin der Musik. Jg.I. Hamburg 1783.

-- Musik (Fortsetzung von Jg.III des Magazins der Musik). Kopenhagen 1789.

Daffner,H. Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart. Leipzig 1906.

Dörffel,A. Geschichte der Gewandhauskonzerte 1781 - 1881 zu Leipzig. Leipzig 1884.

Eitner,R. Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1900-1904.

-- Monatshefte für Musikgeschichte. Jg.X. Berlin 1878.

Engel,H. Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt. Leipzig 1927.

Erler,G. Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig. Leipzig 1910.

Eschstruth,G.A. Frhr.v. Musicalische Bibliothek. Marburg und Giessen 1784.

Falck,M. Friedemann Bach. Leipzig 1913.

Fenkner,I.A. Anweisung zum Violinspielen. Halle 1803.

Fétis,F.J. Biographie universelle des musiciens. Paris T.V. 2.éd. Paris 1863.

Fischer,W. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. Leipzig und Wien 1915.

Forkel,J.N. Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783.

-- Allgemeine Litteratur der Musik. Leipzig 1792.

Friedlaender,M. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Stuttgart und Berlin 1902.

Fürstenau,M. Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Dresden 1861-62.

-- Artikel "Löhlein" in der Allg.D.Biogr.

Gellert,C.F. Dichtungen,herausgegeben von A.Schullerus. Leipzig und Wien 1891.

Gerber,E.L. Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler. T.I. Leipzig 1790. - Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler.T.III. Leipzig 1813.

Gerhartz,K. Die Violinschule in ihrer geschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart. Diss.Bonn 1924.

Gessner,S. Schriften Band 2. Zürich 1810.

Goethe,J.W.v. Dichtung und Wahrheit. Band 8 der Werke in der Ausgabe der Deutschen Verlagsanstalt.

Goldbeck,J.F. Literarische Nachrichten von Preussen. Leipzig und Dessau 1783. II.

Grenser,C.A. Geschichte der Musik, hauptsächlich aber des grossen Konzert- und Theaterorchesters in Leipzig. 1840. Handschriftl. Chronik im Stadtgeschichtl. Museum Leipzig.

Gruner,J.G. Historisch-Statistische Beschreibung des Fürstentums Coburg Saalfeldischen Anteils. Coburg 1793. III.

Guthmann,Fr. Methodik des Clavier- und Pianofortespiels. Leipzig und Nürnberg 1805.

Haase,H.v. Beiträge zur Breitkopfschen Geschäftsgeschichte. Zeitschrift für Musikwissenschaft II.Leipzig 1919/1920.

Hässler,W. Autobiographie in den 6 leichten Sonaten, T.2, Erfurt 1787.

Haupt,G. August Eberhard Müllers Leben und Klavierwerke. Diss.Leipzig 1927.

Herold,E. Persönliches über die Familie Löhlein (Ms.)

Hiller,J.A. Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit. Leipzig 1784.

-- Anweisung zum Violinspielen. Leipzig (o.J.)

Hirsching,F.Ch. Historisch-literarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen, die in dem 18. Jahrhundert gestorben sind. Leipzig 1799-1815.

Hoffmann,H. Die norddeutsche Triosonate des Kreises um J.G. Graun und C.Ph.E. Bach. Kiel 1927.

Humanus,P.C. (Hartong) Musicus theoretico-practicus. T.II. Nürnberg 1749.

Jahn,O. Gesammelte Aufsätze über Musik. Leipzig 1866.

Jöcher,C.G. Allgemeines Gelehrten-Lexikon. Leipzig und Bremen 1750-1819.

Kahl,W. Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810. Archiv für Musikwissenschaft III. Leipzig 1921.

Kauer,F. Kurz gefasste Violinschule für Anfänger.Wien 1787.

Kellner,D. Treulicher Unterricht im Generalbass. Hamburg 1732 u.ö.

Kinkeldey,O. Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1910.

Kirchner,J. Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftenwesens. Leipzig 1928-31 II.

Kirnberger,J.Ph. Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition. Berlin 1781.

Klein,J.J. Versuch eines Lehrbuches der praktischen Musik. Gera 1783.

Klauwell,O. Geschichte der Sonate. Köln-Leipzig 1899.

-- Der Fingersatz des Klavierspiels. Leipzig 1885.

Knecht,H.J. Erklärung einiger von einem der R.G.B. in Erlangen angetasteten, aber missverstandenen Grundsätze aus der Voglerschen Theorie...nebst angehängten Anmer-

kungen über Herrn Löhleins Einleitung in den zweyten Theil seiner Clavierschule. Ulm 1785.

Kneschke,E. Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig. Leipzig 1864.

-- Neues Allgemeines Deutsches Adelslexikon. Leipzig 1859-70.

Kobrich,J.A. Geig-Fundament. Nürnberg 1787.

Koenig,R. Bausteine zur Hauschronik der Familie Koenig. Privatdruck, ohne Ortsangabe, 1879.

Köhler,L. Der Clavierfingersatz. Leipzig (1861).

Kothe,W. Friedrich der Grosse als Musiker. Braunsberg 1869.

Kretzschmar,H. Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre I. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1911. Jg. 18. Leipzig 1912.

Kreuchauff,F.W. Historische Erklärung der Gemälde, die Herr Gottfr. Winkler in Leipzig gesammelt hat. Leipzig 1768.

Krieg,Th. Das geehrte und gelehrte Coburg. Heft 5 der Coburger Heimatkunde u.Heimatgeschichte.1927.Coburg.

Küchler,F. Violinschule II. Basel und Leipzig 1910.

Kullak,A. Die Aesthetik des Klavierspiels. 9.Aufl. hrsg. von W.Niemann. Leipzig 1922.

Laag,H. Anfangsgründe zum Clavierspielen und Generalbass. Osnabrück 1774.

St.Lambert,M.de. Les principes du clavecin. Paris 1702.

Landshoff,L. J.R. Zumsteeg. (Diss.München 1900.) Berlin 1902.

Leux,Irmg. Chr.G. Neefe. (Diss.München 1922.) Leipzig 1925.

Litteratur der Musik...von einem Liebhaber der Musik (J.S.Gruber). Nürnberg 1783.

Lockemann,Th. Die Anfänge des Jenaer Akademischen Konzerts. In Festschrift für A.Tille. Weimar 1930.

Lütgendorff,Frh.W.von Die Geigen= und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart.5.u.6.Aufl.Frankfurt 1922.

Marpurg,F.W. Anleitung zum Clavierspielen. Berlin 1755.

-- Die Kunst das Clavier zu spielen von dem Verfasser des Kritischen Musicus an der Spree. 2. Th. Berlin 1761.

-- Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition. Berlin 1755.

Matrikel der Universität Jena. Auf der Univ.Bibliothek Jena.

Mattheson,J. Kleine Generalbaßschule. Hamburg 1735.

-- Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg 1737.

Mattheson,J. Das Forschende Orchestre. Hamburg 1721.

Mennicke,C. Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Leipzig 1906.

Mersmann,H. Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland.Archiv für Musikwissenschaft Jg.II. Leipzig 1919/20.

Mendel,H. und Reissmann,A. Musikalisches Konversationslexikon. Berlin 1870-1883.

Minor,F. Chr.F. Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur. Innsbruck 1880.

Moser,H.J. Geschichte der deutschen Musik. Bd.II. Stuttgart und Berlin 1922.

Mozart,L. Versuch einer gründlichen Violinschule. Neudruck der ersten Auflage Augsburg 1756. Mit Vorwort von B.Paumgartner. Wien 1922.

Norlind,T. Zur Geschichte der Suite. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.Jg.VII.Leipzig 1905/06.

Ortiz,D. Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones. Roma 1553. Neudruck (mit Übersetzung) von M.Schneider. Berlin 1913. 2.Aufl. Kassel 1936.

Parthey,G. Die Mitarbeiter an Fr. Nicolais Allgemeiner Deutscher Bibliothek. Berlin 1842.

Pasquali,N. The art of fingering the harpsichord. London o.J.

Paulke,K. Joh.Gottr.Vierling. Archiv für Musikwissenschaft Jg.IV. Leipzig 1922.

Preussner,E. Die bürgerliche Musikkultur. Hamburg(1935).

Praetorius,M. Syntagma musicum. T.II. Wolfenbüttel 1618.Neudruck hrsg.von der Gesellschaft f.Musikforschung. Berlin 1884.

Quantz,J.J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original Berlin 1752. Mit Vorwort u. Anmerkungen von A.Schering. Leipzig 1906.

Rauschning,H. Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Danzig 1931.

Reichard,H.A.O. Theaterkalender auf das Jahr 1776. Gotha.

Reichardt,J.Fr. Über die Pflichten des Ripienvioliniste. Berlin 1776.

-- Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. Frankfurt und Leipzig 1776.

-- Studien für Tonkünstler und Musikfreunde fürs Jahr 1792. Berlin 1793.

Rellstab,J.C.F. Anleitung für Klavierspieler, den Gebrauch der C.Ph.E.Bachschen Fingersetzung den Vortrag und die Manieren betreffend. Berlin(1790).

Rellstab,J.C.F. Vollständiges Verzeichniss aller gedruckten, gestochenen u.geschriebenen Musicalien v. J.C.F. Rellstab. (Berlin 1790.)

Riemann,H. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig 1898. 2.Aufl. Leipzig 1921.

-- Musiklexikon. 11.Aufl. Berlin 1929.

-- Vademecum der Phrasierungslehre. Leipzig 1911.

-- Handbuch der Musikgeschichte.Bd.II 3. Leipzig 1913. 2.Aufl. Leipzig 1922.

Rochlitz,Fr. Für Freunde der Tonkunst. I. 3.Aufl. Leipzig 1868.

Schering,A. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Leipzig 1905.

Schmid,E.F. C.Ph.E. Bach und seine Kammermusik. Kassel 1931.

Schneider,M. Die Begleitung des Secco-Recitativs um 1750. Gluckjahrbuch. III.Jg. Leipzig 1917.

Schröter,Chr.G. Deutliche Anweisung zum Generalbass.Halberstadt 1772.

Sorge,G.A. Genealogia allegorica intervallorum.... d.i. Geschlechtsregister der Intervallen. Frankfurt 1741.

-- Compendium harmonicum. Lobenstein 1760.

-- Vorgemach der musicalischen Composition. T.I. Lobenstein 1745.

Steglich,R. C.Ph.E. Bach und der Dresdener Kreuzkantor G.A.Homilius im Musikleben ihrer Zeit. Bachjahrbuch 1915. Leipzig 1916.

Stahl,W. J.G. Witthauer. In: Lübecker Jahrbuch 1924.

Steeger,H. Beiträge zu C.Czernys Leben und Schaffen. Diss.München 1924.

Stein,Fritz Zur Neubegründung des studentischen Collegium musicum in Jena. In: "Die Musik". Jahrgang 11.Berlin 1912.

Stilz,E. Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs des Grossen. Diss.Berlin 1929.

Schweigl,I. Verbesserte Grundlehre der Violin zur Erleichterung der Lehrer. Wien 1786.

Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Leipzig 1923. Bd.16.

Thomas,C.G. Unpartheiische Kritik der vorzüglichsten zu Leipzig aufgeführten ... Kirchenmusiken, Concerte und Opern. Leipzig 1798.

Thouret,G. Friedrich des Grossen Verhältnis zur Musik. Berlin 1895.

Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker. Leipzig 1898.

Thrane,F. Fra Hofviolonernes Tid 1648-1848. Kopenhagen 1908.

Türk,G.D. Große Klavierschule. Halle 1802.

-- Kurze Anweisung zum Klavierspielen. Halle 1792.

-- Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen. Wien o.J.

Uldall,H. Das Klavier-Konzert der Berliner Schule mit kurzem Überblick über seine allgemeine Entstehungsgeschichte und spätere Entwicklung. Leipzig 1928.

Ulrich,E. Studien zur deutschen Generalbass-Praxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diss.Münster 1931.

Verzeichnis der Tragödien und Komödien (sowie der Nachkomödien oder kleinen Stücke von einem Akt),welche vom Jahre 1750 an auf dem Kochischen Theater aufgeführt wurden. Hamburg o.J.

Vrieslander,O. C.Ph.E. Bach. München 1923.

Wasielewski,W. von, Die Violine und ihre Meister. 6.Auflage.Leipzig 1920.

Weisse,Chr.F. Selbstbiographie. Leipzig 1806.

Weitzmann,C.F. und Seiffert,M. Geschichte der Klaviermusik.Bd.I. Leipzig 1899.

Weitzler,J.Chr. Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe auf dem Klavier nach Noten zu spielen. In Marpurgs Historisch-kritischen Beyträgen Bd.III. Berlin 1757.

Werckmeister,A. Cribrum musicum oder Musicalisches Sieb.Quedlinburg u. Leipzig 1700.

-- Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln wie der General-Bass wohl könne tractiret werden. Aschersleben (1698).

Wiedeburg,M.J.F. Der sich selbst informierende Clavierspieler. Teil 1 Halle u.Leipzig 1765. Teil 3 ebenda 1775.

Wolf,G.Fr. Kurzer aber deutlicher Unterricht im Klavierspielen. Göttingen 1783.

-- Unterricht in der Singekunst. Göttingen 1784.

-- Kurz gefasstes musicalisches Lexikon.2.Aufl. Halle 1792.

Wolf,E.W. Musicalischer Unterricht. Dresden 1788.

Wolf,Joh. Handbuch der Notationskunde Bd.II. Leipzig 1919.

Zachariae,Fr.W. Poetische Schriften. Bd.1 und 3. Braunschweig 1763/65.

Zeitschriften, die Artikel unbekannter Verfasser enthalten.

Allgemeine Deutsche Bibliothek. Berlin, Stettin, Kiel 1765 ff.

Allgemeine musikalische Zeitung. Jg.6. Leipzig 1803.

Altpreußische Monatsschrift. Bd.14. Königsberg in Pr. 1877.

Catalogo delle sinfonie che si trovano in manoscritto nella Officina musica di Giovanni Gottlob Immanuel Breitkopf in Lipsia, parte I ma-VI ta 1762-65.

Verzeichniß musikalischer Werke allein zur Praxis, sowohl zum Singen, als für alle Instrumente, welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden; in ihren gehörigen Classen ordentlich eingetheilet; welche in richtigen Abschriften bey Bernh. Christoph Breitkopf u. Sohn in Leipzig um beystehende Preiße zu bekommen sind. Zweyte Ausgabe 1764.

Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Leipzig 1765-1804.

Hamburger Unterhaltungen. Hamburg 1766 ff.

Jenaer Frag und Anzeigen. Jena 1760 ff.

Das in dem Jahre 1743 blühende Jena. Jena bey Georg Michael Marggrafen.

Leipziger Zeitungen und Leipziger Intelligenzblatt. Leipzig 1763-1781.

Leipzig, Stätten der Bildung. Bd.1. Berlin 1919.

Neue Zeitung von gelehrten Sachen. Leipzig 1763-1781.

Neue Zeitschrift für Musik. (Begründet 1834 von Robert Schumann.) Jg.49. Leipzig 1882.

Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. (Herausgeber: Johann Adam Hiller.) Leipzig 1766-1770.

Musicalisches Magazin in Sonaten, Sinfonien, Trios und anderen Stücken für das Clavier bestehend. Leipzig 1765.

Akten

Aktenstück M℄ $(13^{o})^{11}$ 1769 im Staatsarchiv Gotha.

Aktenstücke He A Rep 11 Grenadier Garde Bat.6 und He A Rep 11 Inf. Regt.15 a Stammliste 1740-1806 im Geheimen Staatsarchiv Berlin-Dahlem.

Nachtrag.

Während des Druckes der vorliegenden Studie sind noch folgende Kompositionen Löhleins ermittelt worden:

Zwei Partiten (D-Dur) für 2 Flöten,2 Hörner und Streichquartett. Stimmen Ms. Fundort: Wernigerode, Fürstl.Stolbergische Bibliothek. Angeblich jetzt nicht mehr vorhanden.

Eine "Parthia" für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner und Streichquartett. Stimmen Ms. Fundort: Rudolstadt, Hofkapellbibliothek im Schloss Heidecksburg. Das Stück war mir noch nicht zugänglich.

Ferner verzeichneten die Druckbücher für 1778 im Breitkopf & Härtelschen Hausarchiv (Leipzig):

"Ein Gedicht auf die Schweizer und Fränkelsche Hochzeit mit Noten". Nicht mehr vorhanden.

Lebenslauf

Am 15. Mai 1910 wurde ich, Franzgeorg von Glasenapp, evangelischer Konfession, zu Halle a.d.S. geboren als Sohn des Leutnants, späteren Majors Hermann von Glasenapp und seiner Ehefrau Luise, geb. von Dunker. Nach den üblichen drei Vorschuljahren besuchte ich von Ostern 1919 ab das Stadtgymnasium zu Halle a.d.S., das ich Ostern 1930 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Hierauf bezog ich die Universität Halle, um Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte zu studieren. Meine akademischen Lehrer waren in Musikwissenschaft: Prof.Dr.Max Schneider, Privatdozent Dr.Serauky und Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Rahlwes; in Philosophie: Prof. Dr. Menzer, Prof. Dr. Stenzel (†), Prof. Dr. Utitz, Prof. Dr.Gelb (†); in Kunstgeschichte: Geh.Reg.-Rat Prof.Dr. Waetzoldt, Prof. Dr. Frankl, Prof.Dr. Gerstenberg, Privatdozent Dr.Schürer.

Allen meinen Hochschullehrern bin ich zu aufrichtigem Danke verpflichtet, besonders aber Herrn Prof.Dr. M.Schneider, der die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab und sie jederzeit förderte.